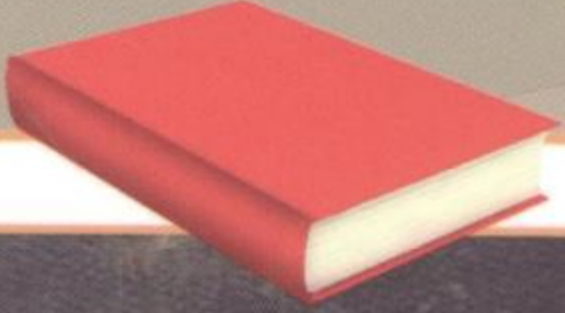


الادب العالمي



مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق - العدد 153 - شتاء 2012 - السنة السابعة والثلاثون

الاستعراب الروسي الحديث في الأدب (فاليريا كيريتشيفسكايا) النموذجاً
ثلاث قصائد لـ "سيميون مالارميه"
مختارات من شعر "ياروسلاف فرخليتسكي"

الأدب العالمية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق
تصدر كل ثلاثة أشهر، تعنى بنشر المواد المترجمة من الأدب العالمي في مجالات الشعر
والقصة والمسرحية وغيرها من صنوف الأدب الإبداعي، ومجالات النقد والبحث الأدبي

السنة السابعة والثلاثون / العدد 153 / شتاء 2012

المدير المسؤول

أ.د. حسين جمعة

رئيس التحرير

أ. عدنان جاموس

مدير التحرير

د. ثائر زين الدين

هيئة التحرير

أ.د. نبيل الحفار

أ. توفيق الأسدي

أ. رفعت عطفة

أ. فاروق الحميد

الإخراج الفني

وفاء الساطي

الاشتراك السنوي

أعضاء اتحاد الكتاب العرب	250 ل.س
داخل القطر	أفراد 300 ل.س
	مؤسسات 900 ل.س
داخل الوطن العربي	أفراد 600 ل.س أو 15 دولاراً
	مؤسسات 2000 ل.س أو 25 دولاراً
خارج الوطن العربي	أفراد 900 ل.س أو 20 دولاراً
	مؤسسات 2000 ل.س أو 40 دولاراً
الدوائر الرسمية داخل القطر	200 ل.س
الدوائر الرسمية في الوطن العربي	350 ل.س أو 20 دولاراً
الدوائر الرسمية خارج الوطن العربي	500 ل.س أو 25 دولاراً

اتحاد الكتاب العرب

دمشق - المزة - أوتسترا - ص.ب: 3230
هاتف 6117240 - 6117241 - 6117242 - 6117243

البريد الإلكتروني

E-mail: aru@net.sy

E-mail: worldletters@awu.sy

الموقع الإلكتروني

http://www.awu.sy

المراسلات باسم رئيس التحرير

للتشر في الآداب العالمية

تأمل هيئة تحرير «الآداب العالمية» من السادة الأدباء والمترجمين الذين يرغبون
بالنشر فيها مراعاة الآتي:

- أن ترفق المادة المترجمة بالأصل الأجنبي الذي ترجمت عنه.
- أن تتم الترجمة عن اللغة الأجنبية الأصلية التي كتب بها النص ما أمكن.
- أن يكتب اسم المؤلف الأجنبي وعنوان المادة والمرجع باللغة الإنكليزية أو باللغة الأصلية التي كتب بها النص.
- أن يقدم المترجم لمحة عن سيرته الذاتية وعنوانه، ونبذة مختصرة عن المؤلف الأصلي للنص.
- أن تكون المادة المقدمة للنشر مطبوعة على وجه واحد من كل ورقة، مع نسخة إلكترونية ترسل على CD أو عبر البريد الإلكتروني.
- أن تثبت المصطلحات الأجنبية في هامش مستقل ملحق بالنص.



مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com

lisanerab.com

رابط بديل

في هذا العدد من الآداب العالمية

الامتاحة

- 5 الاشتراك في أداء الأمانة رئيس التحرير.....

الدراسات

- 11 الإستعراب الروسي الحديث في الأدب (فاليريا كيربيتشينكو) أنموذجاً أ. عدنان جاموس.....
37 الأبدية الخضراء (دراسة تحليلية لقصيدة بورخيس: فن الشعر) د. نزار بريك هنيدي.....
79 أسطورة إيروس بقلم: أن - ديورا ليفي - برثرات د. سامية عليوي.....
ترجمة: د. سامية عليوي.....

الشعر

- 95 ثلاث قصائد ستيفان مالارمييه ت: فاروق الحميد.....
107 مختارات من شعر ياروسلاف فرخليتسكي ت: حمد سلامة عرنوس.....

القصة

- 123 البحيرة جوزيف كونراد ت: توفيق الأسدي.....
139 جريمة وعقاب ر.ك. نارايان ت: كنينة دياب.....
145 سكاكر برنهارد شلينك ت: د. نبيل حقار.....
تحت شجرة ليل هوشنك كلشيري.....
181 ت: عماد خلف ود. محمد حسن زاده نيري.....

متابعات وأخبار أدبية

- 191 أخبار أدبية متنوعة هدى أنتيبا.....

نافذة أخيرة

- 209 عودي... لن أعود أنا د. ثائر زين الدين.....



الاشتراك في أداء الأمانة

رئيس التحرير

لا شك في أن جميع من يمارسون الترجمة أو يهتمون بها قد سمعوا وقرأوا، أو ربما كتبوا، الكثير عن أهمية الترجمة من أنها: "جسر للتواصل" بين الشعوب و"وسيلة للتفاعل" بين الثقافات، و"أداة للتلاقح" بين الأفكار والقرائح، و"واسطة للحوار والتقارب" بين الأمم، وأنها "تلغي الحواجز" بين الشعوب، و"تحقق المثاقفة" بين القوميات، و"تجسر الهوة" التي تفصل بين المتقدم والمتخلف، و"تساعد على حرق المراحل" على طريق التطور، وتشكل "العمود الفقري للاتصالات" على مساحة العالم، وتتيح "تبادل التجارب والخبرات" و"الانفتاح على آفاق جديدة رحبة" و"تندرج ضمن أهم البنود في خطة تحقيق النهضة الوطنية"، وأنها، إلى كل ذلك، "ثري اللغة المستقبلية"، وتضيف إلى رصيدها وسائل جديدة للتعبير، وأنها "عمل إبداعي بامتياز"، وأنها تجمع بين سمات "العلم" الذي له قواعده وأصوله الناظمة، ومتطلباته المعرفية الصارمة، وسمات "الفن" الذي يفترض حتمية وجود الموهبة الإبداعية الخلاقة، وامتلاك المهارة المكتسبة بالممارسة التجريبية قبل الإقدام على الممارسة الإنتاجية، وأنها... وأنها... أفلا تكفي كل هذه المواصفات المعروفة والمتداولة لجعل من يرغب في ترجمة

عمل ما، عن قناعة بأن هذا هو أفضل ما يصرف إليه جهده الإبداعي، أن يستكمل كل الشروط والأدوات، التي تتيح له القيام بالمهمة على أكمل وجه، وأن يبذل الجهد الكافي للتوصل إلى نتيجة ترضي الضمير؛ ومع ذلك ترد إلى بريد المجلة أحياناً ترجمات لا تستوفي حتى أول شرط من الشروط المطلوبة، وهو إتقان اللغتين. ولعل الذي يقدم مثل هذه الترجمة يعتقد عن يقين أنه قد استوعب النص المترجم استيعاباً تاماً، ونقله نقلاً دقيقاً، ويستغرب عدم نشر النص، وربما عزا ذلك إلى بخس مراجع النص حقّه من التقدير، وقياسه بمقياس لا يتلاءم مع خصوصيته، ومع الأسلوب المتبع في ترجمته؛ بل ربما خطر في ذهنه أن المراجع غير مؤهل أصلاً لمراجعة مثل هذه النصوص، والحكم عليها بصلاحياتها أو عدم صلاحيتها للنشر؛ ولكن لن يخطر في باله أن النص الذي تصدى لترجمته يحتاج إلى بذل جهد أكبر بكثير مما كان يظن، وأن انبهاره به عند القراءة الأولى لا يعني أنه أحاط تماماً بكل المغازي المتضمنة فيه.

يحدث أحياناً أن يقرأ المترجم نصاً يعجب به، ويجده جديراً بالترجمة، ويغيب عن ذهنه أن فهم المعنى العام للنص لا يعني دائماً فهم كل تفاصيله ومقاصده، وأن ترجمته تتطلب من المترجم قراءته أكثر من مرة، والتأكد من أنه قد فهم معنى كل كلمة وكل عبارة؛ والمقصود من كلمة "التأكد" هنا هو مساءلة الذات بتأنٍ وتبصر عند أدنى ارتياب في فهم المعنى، والعودة، عند اللزوم، إلى معجم ملائم، واختيار المفردة المناسبة التي تنسجم منطقياً مع السياق، ومع روح النص عموماً. وأخطر ما يصادف المترجم في هذا الصدد: الجناس الناقص في مضمار المفردات، وطريقة تركيب الجملة وربط الجمل بعضها ببعض في مضمار العبارات؛ ومن ذلك، على سبيل المثال، ربط جملتين برابط يجعل الحدث في الأولى سبباً للحدث في الثانية، وتأتي الترجمة لتفصل بين الجملتين، وتلغي صلة السبب بالنتيجة، وتجعل الحدثين منفصلين وكأن كلا منهما قائم بذاته؛ ومن

ذلك أيضاً الخلط بين معاني السؤال المختلفة: هل هو التقرير، أم النفي، أم الإنكار إلخ..... وهناك التعظيم الذي يُراد به التحقير، والمدح الذي يُراد به الذم، والجد الذي يُراد به الهزل، والإعجاب الذي يُراد به السخرية، وكثير من الأمور المماثلة التي تشبه على المترجم غير المتمرس؛ وأحياناً يصوغ المترجم جملة تتضمن معنى ما، ثم يلاحظ أن معنى الجملة التي تليها كما فهمه لا ينسجم مع معنى سابقتها، ولا يجد مخرجاً من هذا المأزق، بعد استغلاق المعنى الحقيقي عليه، سوى أن يوفق كيفياً بين المعنيين! لأنه يريد أن يمضي قدماً في الترجمة حتى النهاية.

ولكن ما الضير في أن يتوقف عن الترجمة، ليبدل المزيد من الجهد، والعودة إلى أكثر من مرجع حتى الظفر بالمبتغى؟ بل ما الضير في أن يعترف بأن المهمة، كما تبين، تفوق إمكاناته، على الأقل في الوقت الحالي، وأن صرف الجهد إلى ترجمة نص يفهمه تماماً، وإن كان لكاتب أقل شأنًا وشهرة، أفضل من ترجمة نص ترجمة مشوهة لكاتب كبير وشهير؟ لا بل إن الفعل الثاني، بدلاً من أن يكون إنجازاً أو مفخرة، يغدو معابة ومخزاة.

والترجمة لا يصح تقويمها إلا بمقارنتها مع الأصل. فثمة نصوص مترجمة تراها ناصعة الديباجة، متينة السبك، عذبة الجرس، مفرداتها منتقاة بعناية، وعباراتها مصوغة بإتقان، وأسلوبها رشيق، ولغتها سليمة، ولكن عند مقارنتها مع الأصل تجدها مشوبة بعشرات الأخطاء، وتكتشف أنها، مع كل جمال أسلوبها، وبهاء ديباجتها، لا تؤدي المهمة التي تدعي أداءها، ولا تعرفك على فكر المؤلف، ومنطقه، وخصائص إبداعه، إلا بقدر ما يقل أو يزيد.

وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أن السبب الرئيس الذي يجعل المراجع يعترض على نشر نص مترجم هو قبل كل شيء، كثرة الأخطاء التي يرتكبها المترجم في نقل المعنى؛ إذ يمكن التغاضي عن هفوات ما، أو عن أخطاء معدودة يقع فيها

المرجم سهواً، ويمكن تصحيحها وقبول النص؛ أما إذا كثرت الأخطاء فلا بدّ من مراجعة الترجمة وتحريرها من جميع الشوائب. والأمر الثاني المهم هو التعبير الواضح عن المعنى الأصلي بأسلوب مقبول ولغة عربية سليمة. وإذا توافرت هذه المواصفات في الترجمة لنص جدير بالنشر من حيث المضمون، تُقبل حتماً من دون أن يُدخل المراجع عليها أية تعديلات في الأسلوب، ومن غير أي استبدال لمفردة بأخرى، أو لتعبير بآخر بهدف تحسين الجرس، أو تعديل الإيقاع، إذا كانت المفردة أو التعبير المستعملان يؤديان المعنى المقصود. فهذه أمور من خصائص أسلوب الكاتب، أي المترجم، و"الأسلوب هو الرجل" كما يقول بوفون.

وربّ قائل يقول: بما أن النص المترجم مقبول في صيفته العربية شكلاً ومضموناً وصالح للنشر، فليس لأحد أن يرفضه، لأن المسؤولية عن أمانة الترجمة يتحملها المترجم وحده، فهو الذي تصدى لحمل الأمانة، وهو المسؤول عن أدائها!

وهنا نقول إن هيئة تحرير المجلة ترى من واجبها أن تتعاون مع الكاتب أو المترجم، ابتغاء التوصل بالجهود المشتركة إلى تأدية الأمانة على أكمل وجه، وتحقيق الأفضل والأجمل. وهي ترحب بأية مادة ترد إليها، وتتعهد بالاهتمام بها، منطلقاً من المبدأ الذي التزمنا به جميعاً وهو خدمة الأدب والثقافة، والمساهمة الفعالة في عملية المثاقفة والتواصل بين الشعوب.

الدراسات

– الإستعراب الروسي الحديث في الأدب (فاليريا كيربيتشينكو أنموذجاً)

..... أ. عدنان جاموس

– الأبدية الخضراء... دراسة تحليلية لقصيدة بورخيس: (فن الشعر)

..... د. نزار بريك هنيدي

– أسطورة إيروس بقلم: أن - ديبورا ليفي - برثرات

..... ت. سامية عليوي

الاستعراب الروسي الحديث في الأدب فاليريا كيربيتشينكو أنموذجاً

أ. عدنان جاموس

الاستشراق، بمعناه الواسع، حقل غني بثمار يانعة، وفطور سامة، ومسالك يمكن أن تفضي إلى مكامن كنوز، ودروب مزروعة بالغام وفخاخ مموهة. ولذا لابد عند ولوجه من الحذر والاحتراس، للانتفاع بما أبدعته قرائح المستشرقين الباحثين عن الحقيقة، وفضح ما دسّته أهواء المغرضين الساعين إلى بلوغ أهداف مشبوهة. وربما يجوز لنا التفريق، على نحو ما، بين الدراسات الاستشراقية التي تتناول الظواهر الفكرية والثقافية والعقائدية، والاجتماعية وما يتعلق بها من جهة، والظواهر الأدبية الإبداعية، والنقدية، واللغوية، والفنية، من حيث نشأتها، وتطورها واتجاهاتها في مختلف الحقب التاريخية من جهة أخرى؛ وذلك لأننا نلاحظ بوضوح أن الانتفاع من نتائج الدراسات في المجال الثاني أكبر بكثير منه في المجال الأول، الذي غالباً ما تكون الدراسات فيه بعيدة عن الأهداف المعرفية البحتة، ومسخرة لبلوغ غايات نفعية. ولعلنا لا نجانب الصواب إذا فرقنا، من جهة أخرى، بين سمات الاستشراق الغربي، وخصوصاً في دراساته ضمن المجال الأول، حيث تهيمن الأهداف المغرضة، وسمات

مترجم وباحث - عضو اتحاد الكتاب العرب.

الاستشراق الروسي الذي يغلب عليه الطابع المعرفي ؛ إذ إن غالبية المفكرين الروس كانوا ينظرون إلى روسيا على أنها كيان أوراسيوي ، يتسم بالأصالة الروسية السلافية الشرقية ، والأوراسيوية الروسية في نظرهم ليست جمعاً عشوائياً بين كيانين مختلفين ؛ بل هي كل موحد ، له خصوصيته المتكونة من وحدة السلافي والشرقي ؛ وهي حصيلة عضوية لامتزاج جميع عناصرها من أقوام وشعوب ، منصهرة تاريخياً ومصيرياً في بوتقة واحدة ، ولكن من دون أن يفقد أي طرف هويته وشخصيته الأصيلة ؛ ولذا فإن الباحث الروسي عندما كان يدرس تاريخ بلدان آسيا الوسطى الإسلامية ، وثقافة شعوبها ، وآدابها ، وعقائدها ، وتقاليدها ، وعاداتها ، كان ينطلق من أن موضوع دراسته يشكل أحد جناحي الثقافة الروسية الأوراسيوية ، وكانت دراسته تتسم بالموضوعية والبحث عن الحقيقة المجردة ، بقدر ما تتيحه له مؤهلاته ومعارفه ومهبطه ، بعيداً عن الخضوع لمؤثرات خارجية تفرض عليه أن يصل إلى استنتاجات مسبقة ، تخدم أغراضاً معينة لا علاقة لها بالبحث العلمي الموضوعي. هذا في حين أن الاستشراق الغربي ، الذي ظهرت إرهاباته المبكرة منذ حقبة "الحملات الصليبية" قد سُخر آنذاك لخدمة الهدف الحقيقي من هذه الحملات ، وهو غزو بلدان المشرق العربي ، واحتلالها واستيطانها. وقد اتسع نطاق الدراسات الاستشراقية الغربية في ظروف التوسع الاستعماري ، الذي قادتته الأنظمة الرأسمالية الناشئة في الغرب الأوروبي ، وسخر بعض المفكرين والباحثين دراساتهم وأبحاثهم الاستشراقية لخدمة أغراض أملت لها مصالح الأوساط الحاكمة في الغرب الاستعماري ؛ ثم وصل الاستشراق الأوروبي بدءاً من القرن التاسع عشر إلى انعطاف حاسم ، وهيمنت عليه فكرة المركزية الأوروبية الاستعمارية ، وأصبح كثر من المستشرقين المرتبطين بمراكز دراسات ومنظمات إعلامية خاضعة لنفوذ دوائر ذات مطامع استعمارية ، أو أهداف تبشيرية ، يعالجون موضوعاتهم انطلاقاً من وجهة نظر مسبقة ، وفقاً لمصالح الجهات الوصائية.

وقد درس باحثون كثيرون ظاهرة الاستشراق الأوروبي ، والغربي عموماً ، الذي يتخذ من الشرق الإسلامي ، والعربي بخاصة ، موضوعاً له ، وبينوا طبيعته ، وأهدافه الحقيقية ؛ ولعل من أبرز من عرّى هذا النوع من الاستشراق العنصري ، وأبان عيوبه ، البروفيسور أنور عبد الملك ، أستاذ الفلسفة بجامعة القاهرة ، والمفكر الفلسطيني إدوارد

سعيد، الذي أحدث كتابة "الاستشراق" عند صدوره باللغة الانكليزية في السبعينيات من القرن الماضي، ضجة كبرى في الأوساط الثقافية العالمية. لم يكن هو نفسه يتوقعها. ولكن هذا النقد المحق يجب ألا يصرف نظرنا عما أنجزه بعض كبار المستشرقين الغربيين الكلاسيكيين من دراسات وترجمات، ومن تحقيق مخطوطات، ووضع فهرس شاملة حسب مناهج علمية، وتقويمات موضوعية، وخصوصاً في مجال الأدب العربي، قديمه وحديثه؛ (ونذكر منهم، على سبيل المثال، كارل بروكلمان الألماني (1868 – 1956) وريچيس بلاشير الفرنسي (1900 – 1973)، وكارلو الفونسو نلينو الإيطالي (1872 – 1938) وراينهارت دوزي الهولندي (1820 – 1884) وسواهم) وشتان بين ما قدمه بعض المستشرقين الغربيين الكلاسيكيين من خدمات جلّى في مجال دراسة الثقافة العربية والإسلامية، وبين ما افتراه ويفتره بعض المستشرقين الغربيين، وبخاصة الأمريكيين، على تاريخ الإسلام وأصوله، وعلى الثقافة العربية وتراثها، من أمثال جون وانسبرو (في كتابه: دراسات قرآنية 1977)، وباتريشا كرون (في كتابها: التجارة المكية 1987) ومايكل كوك وسواهم، الذين نشروا دراساتهم في أواخر القرن العشرين، ووصلوا بأرائهم، واستنتاجاتهم، وتقويماتهم إلى حد العبث والهذر، مدعين أنهم يطبقون في بحوثهم المناهج الحديثة وما بعد الحديثة ليسوغوا افتراضاتهم ومنطقتاتهم الفكرية البعيدة كل البعد عن المناهج العلمية في البحث.

وإذا كان المستشرقون الغربيون "الحداثيون" قد غالوا في تطوير أطروحات مغلوبة ومتحيزة اختلقها أسلافهم من المستشرقين المغرضين لتزييف التاريخ العربي الإسلامي، وتشويه شخصية الإنسان العربي، فإن المستشرقين الروس المحدثين تابعوا التقاليد التي وضعها أسلافهم الكبار من أمثال: خريستيان فرين (1782 – 1851)، وأوسيب سينكوفسكي (1800 – 1858) وفكتور روزين (1849 – 1908) وفاسيلي بارتولد (1869 – 1930)، وإغناطيوس كراتشكوفسكي (1883 – 1951)، الذي يعد عميد "المستعربين" الروس و"آباهم الروحي". وهو الذي استبدل بمصطلح الاستشراق الروسي مصطلح، الاستعراب، والتزم في مجمل نشاطه في هذا المضمار بمبدأ الموضوعية، والتنزه عن أية دوافع وأغراض سوى الدوافع المعرفية بهدف الكشف

عن الجوهر الإنساني في الثقافة العربية الإسلامية ، وتبيان دورها في بناء الحضارة الإنسانية من جهة ، وإلقاء الضوء على الجوانب الإيجابية والجوانب السلبية في التراث العربي من جهة أخرى ، انطلاقاً من نظرة موضوعية إلى سيروية تطور المجتمع الإنساني. وكان كراتشكوفسكي يدعو إلى دراسة كل ظاهرة ضمن سياقها التاريخي المحدد لكي يكون تقويمها موضوعياً ، وهذا ما التزم به أبناء هذه المدرسة من المستعربين الروس ، الذين تابعوا عمل الرواد ، وقدموا خدمات جلّى في مجال تحقيق المخطوطات العربية ، وترجمة الأعمال الإبداعية التراثية والحديثة ، ودراسة المؤلفات القديمة والجديدة ، ضمن أطرها التاريخية ، ووفق تسلسل أطوارها وعصورها ، منذ العصر الجاهلي وحتى العصر الحديث. ونذكر من هؤلاء المستعربين المُحدثين الذين أنجزوا بحوثاً معمقة ، ووضعوا دراسات أصيلة قيّمة لعصور أدبية كاملة ، أو لأعمال أدباء معينين : م. بتروفسكي ، وإي. فيلشتينسكي ، وف. بالوتسين ، ون. عثمانوف ، ون. أوسينسكايا ، وأ. خاليدوف ، وأو. فراوفا ، وأ. دولينا ، وف. كيريتشينكو وسواهم.

وللباحثة كيريتشينكو العديد من الكتب والمقالات التي تتضمن دراسات عن الأدب العربي المعاصر في مصر نذكر منها :

- مسارات تطور الواقعية في الشر المصري (مقالة في مجلة "شعوب آسيا وأفريقيا" العدد 5 عام 1976).

- فن القصة لدى كتاب "الموجة الجديدة" في مصر - الصراع الإيديولوجي والآداب المعاصرة في الشرق الأجنبي. موسكو 1977.

- يوسف إدريس. موسكو. دار "العلم" 1980 (سلسلة "كتاب وعلماء الشرق").

- النثر المصري المعاصر (في الستينيات والسبعينيات) موسكو دار "العلم" 1986.

- نجيب محفوظ - أمير الرواية العربية ، موسكو ، دار "العلم" 1992.

- تاريخ الأدب المصري في القرنين التاسع عشر والعشرين ، في جزأين ، موسكو ،

دار "الأدب الشرقي" 2002 - 2003 (بالاشتراك مع ف. سافرونوف).

- الرواية المصرية في أواخر القرن العشرين (مقالة في مجلة "الشرق" العدد 3 عام 2002).

وأعمال أخرى.

ومن ترجماتها من اللغة العربية :

- سيرة السلطان الظاهر بيبرس ، موسكو ، دار "الأدب الفني" 1975.

- نجيب محفوظ: "المرايا" دار "التقدم" ، موسكو 1979 (بالاشتراك مع س. أنكيروف).

- يوسف القعيد: "أخبار عزبة المنسي" دار "الأدب الفني" موسكو 1985.

- رفاعة رافع الطهطاوي: تخلص الإبريز في تلخيص باريز ، دار "العلم" موسكو 2009 ، (سلسلة الآثار الأدبية).

وترجمات أخرى.

والباحثة المستعربة الدكتورة فاليريا نيكولايفنا كيريتشينكو من مواليد عام 1930 ، ومسقط رأسها مدينة غاتشينا من أعمال مقاطعة لينينغراد ، تخرجت في معهد الاستشراق الموسكوفي عام 1962 ، وأنهت دراساتها العليا ، بمناقشة أطروحتها الموسومة بعنوان "المسيرة الإبداعية للقاص المصري يوسف ادريس ، في عام 1970 ، ثم حازت درجة الدكتوراه في علوم اللغة والأدب في عام 1987. وهي من العاملين العلميين في معهد الاستشراق التابع لأكاديمية العلوم الروسية منذ عام 1974. ومن أعمالها البحثية المهمة كتابها الموسوم بعنوان: "النشر المصري المعاصر" (في الستينيات والسبعينيات) الذي تستهله بتمهيد "بدلاً من المدخل" تتحدث فيه عن "تطور النشر المصري في النصف الأول من القرن العشرين" وتعالج موضوعها ضمن إطار تاريخي موسع ، منطلقة من أن الأدب المصري هو جزء من كيان أدبي جامع ، أكثر رحابة واتساعاً هو الأدب العربي الحديث والمعاصر ، الذي تطور على قاعدة كيان أدبي تاريخي جامع آخر هو الثقافة العربية - الإسلامية القروسطية ؛ ومع أن الإرهاصات الاجتماعية - التاريخية للانتقال من الأدب القروسطي إلى الأدب الحديث ، ومن ثم المعاصر ، قد بدأت بالظهور منذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر تقريباً ، فإن الأدب العربي ظل حتى بدايات القرن العشرين يستعمل الأجناس والوسائل الأسلوبية والتصويرية الموروثة من الأدب القروسطي ، على الرغم من أنه كان في تلك الحقبة قد

استوعب وتمثل الأصناف الأجنبية الأوروبية من رواية وقصة طويلة ومتوسطة ، وتوصل إلى أسلوب السرد الموجز والمعبر في الرواية التنويرية. وقد أدى اختلاف الظروف التاريخية ، والتباين في التطور الاجتماعي والاقتصادي في الأقطار العربية في غضون القرن التاسع عشر ، إلى غياب التزامن في الانتقال من الأدب القروسطي إلى الأدب المعاصر في مختلف أقاليم العالم العربي. وقد بدأت سيرورة هذا الانتقال في مصر وسورية منذ أواخر القرن الثامن عشر ، ثم انتشرت فيما بعد في الأقطار العربية الأخرى. وتعثرت الحركة التجديدية في سورية ولبنان في العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر خلال حقبة الحكم العثماني الاستبدادي في عهد السلطان عبد الحميد الثاني ؛ وكان هذا سبباً في اضطراب عدد كبير من مثقفي هذين البلدين إلى الهجرة من الوطن ، مما أدى إلى نشوء مراكز أدبية في المهجر ، سواء في أوروبا أو في القارة الأميركية ، وإلى تمركز مكثف للفعاليات الأدبية في مصر خلال تلك الحقبة ؛ وهذا ما يفسر السبب الذي أدى إلى جعل عملية الوعي الفني ، وتشكل المنظومة الأدبية الجديدة ، تجري في مصر بسرعة وزخم كبيرين ، بالمقارنة مع الأجزاء الأخرى من العالم العربي ؛ وذلك ما جعل الأدب المصري في القرن العشرين يضطلع بدور "الوسيط" ، الذي أخذ ينقل الخبرة الإبداعية الأوروبية إلى أغلبية البلدان العربية. ولكن قبيل منتصف القرن العشرين أخذ الأدب في بعض الأقطار العربية ، وبالذات في سورية ولبنان والعراق وتونس وفلسطين ، يقترب بسرعة من المستوى المتطور ، الذي بلغه الأدب في مصر ، من حيث تعدد الأصناف الأدبية الحديثة وتمييزها ، وتنوع أساليب الصياغة ، وغنى وسائل التعبير اللغوية ؛ في حين أن تطور الأدب في ليبيا وبعض بلدان شبه الجزيرة العربية لم يجر على هذا النحو. ففي ليبيا ، على سبيل المثال ، لم تنشأ القصة سوى في حقبة الأربعينيات - الخمسينيات ، ولم تظهر الرواية الأولى سوى في عام 1970. أما صيرورة الأدب الحديث في الجزائر والمغرب فقد اتسمت بطابع خاص ؛ إذ تطور هناك الأدب المكتوب باللغة الفرنسية تطوراً ملحوظاً ، وظل الأدب المكتوب بالعربية مدة طويلة مقتصرأ ، إلى حد بعيد ، على الأصناف الفولكلورية.

وتلاحظ الباحثة كيريتشينكو أن ثمة نزعة ظهرت في الثمانينيات نحو التزامن والتوازن في مستويات مراحل التطور في آداب الأقطار العربية ، بيد أن هذا لا يعني

متانة وحدة الأدب العربي. فالسمات المشتركة التي تجمع بين الآداب العربية المعاصرة، حسب تعبير الباحثة، تختلف نوعياً عن تلك التي كانت توحد الأدب العربي – الإسلامي القروسطي. فقد تغير طابع الصلة التي كانت تربط مكونات المنظومة بعضها ببعض، وذلك لأن التغير البنوي التدريجي، ولكن الجذري، الذي طرأ على منظومة الأدب الإبداعي ترافق في الوقت نفسه مع صيرورة الآداب العربية الوطنية في مختلف الأقطار العربية. وهنا تثير الباحثة كيريتشينكو مسألة إشكالية ما زالت موضع جدل، مشيرة إلى أن أغلبية الباحثين العرب ينظرون إلى الأدب العربي المعاصر في مختلف الأقطار العربية على أنه أدب واحد، رافضين تقسيمه إلى أدب مصري، وأدب سوري، وأدب تونسي الخ.. ولكنهم، إذ يعترفون بوجود خواص وفروق محلية، يستعملون مصطلح: "الأدب العربي في مصر (وفي سورية، وفي العراق، الخ..)"، ويرفضون بحزم مصطلحات "الأدب المصري"، و"الأدب العراقي" الخ... ولا يستعملون صفات النسبة مثل "مصري" و"سوري" و"عراقي" إلا في معرض الحديث عن جنس أدبي معين فيقولون: "الرواية المصرية"، و"القصة السورية" و"الشعر العراقي الحر" الخ... وتستشهد الباحثة برأي المستعربة أ. دولينا التي تذهب إلى أنه بدأت تتكون في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين مدرستان في الأدب، هما: المدرسة السورية، والمدرسة المصرية، مما أرسى الأسس لظهور أدبين محليين في القطرين المذكورين.

وترى الباحثة كيريتشينكو أن الواقع الثقافي عموماً، والأدبي خصوصاً، في البلدان العربية يظهر لنا عمليات مختلفة الاتجاه يستدعيها تأثير قوى جابذة وأخرى نابذة؛ فمن جهة أولى نرى أن الإثنية المشتركة التي تربط بين الشعوب العربية، ووحدة اللغة العربية الفصيحة، والعقيدة المشتركة لأغلبية السكان وهي الإسلام، تشكل كلها عوامل تكامل للأدب العربي؛ كما ينبغي أن نضيف إليها عوامل سياسية واقتصادية وثقافية مثل فكرة الوحدة العربية التي لم تفقد أهميتها السياسية، وعمليات الانتقال النشطة من بلد عربي إلى بلد عربي آخر لأسباب اقتصادية وسياسية، وتطور الصلات الثقافية: تبادل الأفلام، والبرامج الإذاعية، والمطبوعات، ونشاط دور النشر، وتواصل الاتحادات الكتاب وما شابه ذلك؛ ونرى من جهة ثانية، الفروق بين المصائر

التاريخية للشعوب العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين ، وظهور الدول الوطنية المستقلة ذات الخصوصية الاجتماعية - السياسية ، التي تشكل أساساً لتطور الوعي الذاتي ، ووجود لهجات محكية إقليمية ومحلية ضيقة ، مما يؤثر بشكل أو بآخر على طابع الأدب في الإقليم المعني ، وكل هذا يؤدي دوراً في ظهور التمايز بين الآداب القطرية التي تدخل ضمن الدائرة الجامعة للأدب العربي المعاصر التي تتطور بدنامية وسرعة.

وتنتقل الباحثة كيريتشينكو بعد هذه المقدمة إلى الحديث عن التطور التاريخي للأدب العربي المعاصر ، رابطة إياه بالتطور السياسي والاجتماعي ، وترى أن القرن التاسع عشر شكل حقبة انتقالية بامتياز في تاريخ "الشرق العربي" ، وأن ما يشكل مضمون هذه الحقبة هو: تفسخ البنية الإقطاعية تدريجياً ، وتحرر مصر من نير سلطة الإمبراطورية العثمانية ، التي دخلت مرحلة الانحطاط ، وإنشاء الدولة المصرية المستقلة عملياً ، وانجذاب مصر وسورية إلى فلك العلاقات السلعية - النقدية العالمية ، وترسخ مقدمات الانتقال إلى النظام الرأسمالي ، وتشكل فئات اجتماعية جديدة: وتعاضم أبعاد التوسع المالي - الاقتصادي والسياسي للدول الأوربية الرأسمالية ، وتحول البلدان العربية إلى مستعمرات وأشباه مستعمرات.

أما في المجال الإيديولوجي فقد نشأ الوعي القومي وتنامى ، وظهرت أفكار القومية العربية الجامعة ، وتشكلت الإيديولوجية البرجوازية ، وضاق مجال سيطرة الوعي الديني التقليدي المهيمن ، وانتشرت الأفكار والظواهر التنويرية ، وقويت نزعات الإصلاح الديني وعلمانية الفكر الاجتماعي. وأدت كل هذه الاتجاهات في تطور الفكر العربي خلال القرن التاسع عشر إلى تحديد العديد من الظواهر في المجال الثقافي (وفي الأدب) خلال القرن العشرين.

وقد أدى تطور الوعي القومي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى إضفاء معنى جديد على مفهوم "الأمة" ، الذي كان يعني حصراً وحدة "الجماعة الإسلامية" فأصبح يعني وحدة "الأمة العربية" ، التي تشمل العرب المسلمين والمسيحيين. ونلاحظ ظهور مصطلح آخر في مصر في القرن العشرين هو مصطلح "الأمة المصرية" ، الذي

يعكس تشكل الوعي القومي الذاتي لدى المصريين ؛ ومع ذلك فإن مفهوم "الأمة" ظل يحتفظ بمعناه الديني الذي ينطوي على فكرة تساوي جميع أبناء "الأمة" أمام وجه الله ، وفكرة واجب الأغنياء الأخلاقي تجاه الفقراء ، مما أثر تأثيراً ملحوظاً في الفكر الاجتماعي خلال ستينيات القرن العشرين ؛ أي في الحقبة التي ظهرت فيها مبادئ الاشتراكية "القومية" و"الإسلامية".

وقد تجسدت المرحلة العليا التي توصل إليها الفكر العربي الإسلامي العلمي في عصر ازدهاره خلال القرون الوسطى في ظاهرة العقلانية الإسلامية ؛ ولعل هذا هو السبب الذي جعل من الفيلسوف العقلاني رينيه ديكارت الذي اتخذ من الشك المنهجي طريقة له في التفكير، الفيلسوف الأوروبي الأول الذي اتجه إليه الفكر العلمي العربي في العصر الجديد ، حسب رأي الدكتور شوقي ضيف.

وقد قدم ايديولوجي الإصلاح الديني الشيخ محمد عبده في أواخر القرن التاسع عشر، مقولة تلخص في أن الإسلام هو الديانة الوحيدة القائمة على العقل ، مما جعل العرب يبدؤون دراسة تاريخ الإسلام وعقائده انطلاقاً من مواقع النظريات الاجتماعية - الفلسفية الأوروبية. وهكذا أصبح التراث الديني ، وبخاصة نصوص السيرة النبوية والحديث النبوي ، للمرة الأولى ، موضوعاً للدراسات العلمية ، وليس موضوعاً للتفسير التقليدي ، ثم سرعان ما غدا هذا التراث موضوعاً للمعالجة الأدبية.

وقد انبثقت من الوعي القومي الذاتي الذي نضج لدى المصريين في أواخر القرن التاسع عشر فكرة ما يسمى "الفرعونية" التي تعيد جذور المصريين القومية إلى الشعب الذي كان يسكن مصر في عصر الفراعنة . وظهرت نزعات مماثلة تتضارب إلى هذا الحد أو ذاك مع فكرة القومية العربية الجامعة ، في لبنان وسورية ، تجلت في فكرة "الفينيقية" ، وفي العراق في فكرة "البابلية" الخ... ولكن التناقض بين النزعتين لم يكن يتسم بطابع مطلق ، وذلك لأن الجزء الأعظم من المصريين المتنورين كان لديهم الوعي بالانتماء إلى أصل اثني - ثقافي ثنائي : المصري والعربي. وكان ظهور فكرة "الفرعونية" هو أحد تجليات علمانية الفكر الاجتماعي ، ويدل على وجود نزعة نحو التمييز بين مفهومي الجامعة الدينية والجامعة القومية. والمهم في الأمر أن "الثيمة الفرعونية" اتسع نطاقها في الأدب المصري خلال القرن العشرين ، وتحولت إلى منجم غني للغاية ، يستمد منه

المبدعون موضوعات وصوراً فنية، ويشكل إحدى سمات الخصوصية المحلية التي تميز الأدب المصري من الآداب العربية الأخرى.

وأصبح البحث عن الأصالة، وعن الخصوصية والطابع الوطنيين، يشكل الخط المهيمن في الثقافة المصرية في القرن العشرين وأصبحت الحاجة إلى تجاوز التقليد، وإلى تأكيد الذات عن طريق إنشاء قيم فنية مبتكرة، سمة ملازمة لأغلبية رجال الثقافة في الربع الأول من القرن العشرين، سواء كانوا يتجهون بأنظارهم إلى الإنجازات الثقافية الغربية، أم إلى التراث العربي الإسلامي. ومن البديهي أن كلمة "الأصالة" كانت تفهم بمعان مختلفة؛ فالإسلاميون المتشددون الذين يعادون النزعات التجديدية كانوا يفهمون الأصالة على أنها إلغاء لأية ثقافات أجنبية، في حين أن أنصار التجديد كانوا يؤكدون معنى آخر للكلمة هو التطابق الحقيقي مع الهوية، وهو التنزه عن النسخ والتقليد، وهو الابتكار، وكانوا يؤولونه بأنه ضرورة امتلاك "نظرة شخصية خاصة إلى الأشياء".

وهكذا أخذ يتكون بالتدريج الإدراك الأخصب لمفهوم الأصالة، ولعله الإدراك الوحيد الممكن تاريخياً، ويتلخص في الابتعاد عن النظر إلى الأصالة على أنها شيء ما منجز، ومكتمل، وتام التشكل، وما علينا إلا أن نتبناه؛ بل على أنها عملية مفتوحة على المستقبل لصياغة نظرة شخصية مستقلة إلى العالم، عن طريق المزج العقلاني بين الخبرة الإيجابية التي أحرزتها وتحرزها الثقافة الغربية من جهة، والعناصر القابلة للحياة التي يحتويها التراث الثقافي من جهة أخرى. ومن الواضح أن هذا الخيار الذي يبدو أنه الأمثل لحل هذه المسألة يظل مثاراً للنقاش والجدل. فالبحث عن القيم الروحية التي ينبغي تبنيها، وعملية تكوين نظرة شخصية مستقلة إلى العالم يسيران في طريق معقدة ومتناقضة.

وتعود الباحثة كيريتشينكو للاقتباس من كتاب المستعربة دولينا "دراسات في تاريخ الأدب العربي في العصر الحديث (مصر وسورية) موسكو 1973". فتقول: إن تكون المدرستين السورية والمصرية في أدب المشرق العربي في أواخر القرن التاسع عشر، كما تقول الباحثة دولينا، هو أحد الشواهد على تشكل الآداب الوطنية العربية. وفي سياق تعدادها للسمات التي تميز المدرسة السورية والمدرسة المصرية تكتب

الباحثة دولينينا: "كلتاهما تنشأتان الرواية والقصة ولكن على أساسين مختلفين. فالمدرسة المصرية تحاول الاستفادة من تقاليد النثر الكلاسيكي، وعلى وجه الخصوص صنف "المقامة"، محملة إياه مضموناً معاصراً... أما المدرسة السورية في النثر التنويري فقد أدخلت إلى الأدب العربي الرواية الأوروبية والقصة الأوروبية، أو بعبارة أدق، الأقصوصة، ولكن غالباً ما كانت هذه الأعمال آنذاك تفتقر إلى الحكمة القصصية المثيرة". وتذهب الباحثة "كيريتشينكو" إلى أن الفروق لا تغير الواقع الثابت، وهو أن الانتقال من أدب النموذج القروسطي إلى الأدب المعاصر قد جرى في كلا البلدين عن طريق المزج بين العناصر العربية التقليدية والأوروبية الجديدة، وتركيبها على الأساس المشترك للإيديولوجيا التنويرية التي يجري تبلورها. وعلى الرغم من السبل المختلفة إلى حد ما، التي سلكها الأدب في كل من سورية ومصر للاحتكاك الأولي بالتقاليد الأوروبية الغربية، فإن "الطابع المحلي" للأدب العربي في كلا البلدين لم يكن بارزاً بوضوح ملحوظ. ويعود السبب في ذلك إلى طابع الأدب التنويري ذاته. ومع أن الكتاب العرب كانوا في نهاية القرن التاسع عشر مطلعين على أعمال معاصريهم الغربيين، إلا أن أعمال كتاب القرن السابق (الثامن عشر)؛ أي كتاب عصر العقلانية والتنوير كانت أكثر جاذبية لهم. وكان التنويريون العرب ينشئون أبطالهم الإيجابيين والسلبين من مجموعة مختارة محددة من الصفات والمزايا. وكانت موضوعات إبداعهم، بما فيها الاجتماعية، مثل الفقر والغنى، والعدل والظلم، تتجسد في صور وشخصيات وعظية مجردة، وفي أحداث وحبكات تخطيطية اصطلاحية.

وقد أخذ الأدب المصري على تخوم القرنين التاسع عشر والعشرين يهتم بالواقع وتجلياته المباشرة المشخصة، بوصفه موضوعاً للاستيعاب والامتلاك الجمالي. وانطلقت هذه النزعة من الكتابات المسرحية، ومن المقالات التي كانت آنذاك تضطلع بالعديد من وظائف الأدب الإبداعي. فمنذ الثمانينيات نشر عبد الله النديم في مجلته الأسبوعية "التبكيك والتبكيك" أساخير مكتوبة بأسلوب "متدن" يميز استعمال العبارات العامة، وكانت هذه النصوص الساخرة غالباً ما تتضمن مشاهد حية، وصوراً تهكمية ناقدة مأخوذة من الواقع. كما كانت مسرحيات وأهاجي يعقوب صنوع الثرية تتضمن نقداً لاذعاً للواقع. أما "حديث عيسى بن هشام" الشهير (1898 - 1900) لإبراهيم

المويلحي، المصوغ بأسلوب المقامات القروسطية، وصنف "أدب الرحلات" وبعبارات نثرية مسجعة، فإنه يمتاز بسمات عديدة: فهو أول عمل فني يحمل الصبغة المصرية المحلية، وهو محاولة في النقد الاجتماعي الواسع، وهو مثال على هدم الصنف التقليدي الذي "حُطِّم" بواسطة لا تقليدية المضمون الواقعي، وهو عمل يقع على تخوم مرحلتين، ويشكل الحد الأخير لمرحلة الانتقال إلى الأشكال الأدبية المعاصرة (فلسفة "المقامات" التي كتبها حافظ إبراهيم ومحمد لطفي جمعة فيما بعد لم يكن من شأنها سوى تأكيد عدم قابلية "الصنف" للحياة). ويمكن القول: إن السخرية اللاذعة من عيوب الواقع المعيش، سواء المحلية الذاتية أو المكتسبة (نتيجة التواصل مع أوروبا والأوروبيين) كانت أحد المنابع التي نهلت منها الواقعية، وكذلك أحد المصادر التي أضفت على الأدب في مصر صبغته المحلية.

وابتغاء إيضاح سمات الانعطاف الذي حدث في الأدب المصري في بداية القرن العشرين تعتمد الباحثة كيريتشينكو إلى اقتباس ما قاله الباحث د. س. ليخاتشوف عن العلاقة بين الأدب والواقع على مثال الأدب الروسي القديم والأدب الروسي في القرن التاسع عشر؛ إذ يذهب الباحث إلى أن الأدب الروسي القديم كان حتى نهاية القرن السابع عشر "لباساً احتفالياً لظواهر الواقع التاريخي التي تستحق ذلك"؛ وكذلك فإن انتقاء الظواهر التي تستحق أن تكون موضع اهتمام في الأدب العربي القروسطي "الرفيع" كان يقترن بانتقاء أشكال التعبير التي تليق بهذه الظواهر. ويسمي ليخاتشوف "اكتشاف الواقع" في الأدب الروسي بـ "الاكتشاف الأعظم الذي تجترحه الواقعية في أواسط القرن التاسع عشر". وهذه الكلمات لا تعني، طبعاً، أن الواقعية لم تكن موجودة في الأدب الروسي قبل أواسط القرن التاسع عشر، فالأدب الروسي الذي كان "يكتشف الواقع" (والحديث هنا يدور حول الجدل الأدبي - النقدي الذي كان يجري في تلك الحقبة) قد عاش قبل ذلك مرحلة انتقالية طويلة للوصول إلى الزمن الجديد، وكان مخزونه التراثي طافحاً بأعمال بوشكين وغوغول وليرمستوف وبيلينسكي، وبخبرة "المدرسة الطبيعية"، وبالوصفيات "الفيزيولوجية" التي تصور مشاهد مستقاة من الواقع المعيشي.

أما الأدب المصري الجديد، الذي ظهرت أولى منتجاته في ثلاثينيات القرن التاسع عشر، فقد كان يمتلك في رصيده في مطلع القرن العشرين خبرة ترجمة الأعمال النظرية والإبداعية من اللغات الأوروبية، ومحاولات إحياء الأجناس الأدبية الكلاسيكية القروسطية، وتكييفها وفقاً لمتطلبات العصر، ما أدى إلى اضمحلال الأشكال الأجنبية القديمة، ثم اجتازت المسيرة الأدبية مرحلة تطور الأدب التنويري تطوراً نشطاً للغاية، وشهدت أخيراً حقبة التطور العاصف لأدب المقالة والترسل، بكل ما يتسم به هذا الأدب من راهنية موضوعاته الاجتماعية - السياسية؛ لذا فإن "اكتشاف الواقع" الذي اجتريه الأدب المصري في الثلث الأول من القرن العشرين قابل وغير قابل للمقارنة مع الظاهرة المماثلة في الأدب الروسي في أواسط القرن التاسع عشر.

وتورد المستعربة فاليريا كيريتشينكو رأياً للباحثة ل. يا. غينزبورغ يلقي مزيداً من الضوء على الظاهرة المدروسة؛ إذ تبرز الباحثة المذكورة سمتين هامتين للغاية تميزان الطرائق الواقعية هما: "عدم الانتقائية، ما يعني تناول ظواهر الواقع تناولاً شاملاً لا حدود له (من حيث المبدأ)، والتصعيد الواقعي على نحو خاص؛ أي إمكانية تحويل أية ظاهرة من ظواهر الواقع إلى قيمة اجتماعية - أخلاقية وجمالية". وهذا، برأي غينزبورغ، كان اكتشافاً مبدئياً في الأدب الأوروبي في القرن التاسع عشر.

وترى الباحثة كيريتشينكو أن نزوع الأدباء المصريين نحو تناول الواقع "تناولاً مباشراً وتصويره بأشكال جمالية جاهزة" تصويراً مطابقاً له، انطلاقاً من أن هذا هو المهمة الوظيفية الأساسية للأدب، قد بدأ في أواخر العقد الثاني من القرن العشرين. وهاهو عنوان المجموعة القصصية "ما تراه العيون" (1917 - 1918) لرائد السرد الواقعي محمد تيمور يشير مباشرة إلى الموضوع الذي ينصب عليه الاهتمام الفني لدى الكاتب.

ويمكن إيراد عدد كبير من الأقوال التي تؤكد أن الأدباء المصريين كانوا ينظرون آنذاك إلى التصوير "الصادق" للواقع المحلي على أنه المهمة ذات الأفضلية الأولى. وحسبنا أن نتابع بهذا الصدد الجدل الذي ثار في عام 1923 بين طه حسين ومصطفى صادق الرافعي، الغيور على القواعد والمقاييس التقليدية في اللغة والأدب، والداعي إلى الحفاظ عليها، بينما كان الأول يرى أن الأدب يجب أن يصور الحياة بحرية وعفوية،

وليس من ضير في أن نستعير من الأوروبيين بعض الأفكار والمناهج ، على ألا يلحق هذا أي ضرر بجمال اللغة العربية وبدائعها.

وكان "اكتشاف" الأدب الواقع - المحلي - في ظروف نقل الأشكال الأجنبية الأوروبية إلى التربة المصرية قد حدد مضمار البحث عن المثل الأعلى الجمالي الجديد ؛ وقد جرى البحث ، بصورة رئيسية ، ضمن نطاق الأدب الأوروبي الواقعي ، الذي ظهر خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وبدأ المصريون في ذاك الوقت يتعرفون على الفن التشكيلي الحداثي الذي ظهر في الثلث الأول من القرن العشرين. وقد صور توفيق الحكيم بوضوح الحالة النفسية للأديب المصري الذي شاءت له الظروف أن يعيش في باريس في نهاية العشرينيات : فهو يقول إنه لا يدري هل من حسن حظه أم من سوء حظه أنه يعيش ضمن أجواء بلبلة فكرية لم يسبق لها مثيل ، وفي خضم حرب في الفن والأدب ، اندلعت في أعقاب الثورة المسماة "الحداثة (مودرنيزم)" ، ولا بد له من أن يتأثر بها ؛ ولكن أتى من الشرق من أجل أن يطلع على الثقافة الغربية من منابعها ولذلك فهو متردد بين الكلاسيكية والحداثة ، ولا يستطيع أن يهتف مع الثوار : "ليسقط القديم" ، وذلك لأن هذا القديم بالنسبة إليه جديد.

ثم يقول : إنه مع هؤلاء وأولئك معاً.

وبعد زعن قصير يعبر مبدع الرواية الاجتماعية المصرية (والعربية عموماً) في العصر الحديث نجيب محفوظ عن فكرة مماثلة بعض الشيء قائلاً : إنه عندما كان يكتب الرواية كان يعرف أنه يكتب بأسلوب كانت فرجينيا وولف قد شيعته إلى مثواه الأخير. ومع ذلك فقد اختار الواقعية لأنها الأكثر ملائمة لظروف مصر ، والأصدق في تصوير الواقع.

إن هذه الأقوال لاثنتين من أكبر الأدباء المصريين في العصر الحديث تدل على أنه : أولاً - كان تمثل الخبرة الأجنبية يجري في سياق تسلسل تاريخي معين ، وثانياً كانت متطلبات الواقع ، وإملاءات الزمن ، التي تفرض نفسها على الأديب ، هي التي تلعب الدور الرئيسي في هذا المجال.

وقد جرى "اكتشاف" الأدب الواقع المحلي في ظروف نهضة وطنية شملت كل مناحي الحياة في البلاد، وأفضت إلى اندلاع الثورة الوطنية البرجوازية في الأعوام 1919 - 1923، التي توجت بإعلان استقلال مصر شكلياً. وشهدت العقود الأولى من القرن العشرين اشتداد زخم الوضع الثوري، وازدياد فعالية الأحزاب السياسية، وانخراط فئات واسعة من السكان في حياة البلاد السياسية، وفي حملة المطالبة بالاستقلال الوطني. وكانت هذه الحقبة ذات تأثير إيجابي مثمر لا في مجال الأدب فحسب؛ بل في مجال جميع الفنون، وفي المجال الثقافي المصري بمجمله. فقد افتتحت في عام 1908 بأموال المشتركين أول جامعة مدنية في مصر، سميت في البدء "الجامعة الأهلية". وأرسى الموسيقار سيد درويش (1883 - 1923) أسس الموسيقى الوطنية المصرية، وأنشأ صنف الأغنية الوطنية الجماهيرية الذي لم يكن موجوداً في مصر من قبل. وكان من خريجي الدفعة الأولى في مدرسة الفنون (1908) النحات الموهوب محمود مختار، مبدع التمثال المشهور "نهضة مصر".

وللمرة الأولى في تاريخ مصر يبرز شاعر زجال على مستوى القطر بأسره هو بيرم التونسي (1899 - 1961). ودخلت حيز الأدب كلمة "الشعب" التي حدد مغزاها السياسي "خطيب مصر" ومؤسس الحزب الوطني مصطفى كامل (1874 - 1908)، وأصبح أبطال الأعمال الأدبية من ممثلي الشعب: "الناس البسطاء (الغلابة) والفلاحين، والحرفيين، وسكان المدن الفقراء..." الخ.

وقد جرت عملية تبلور الواقعية تحت شعار "التجديد"، وأطلق على رافعي هذا الشعار تسمية "المجددين"، ونذكر منهم: محمد حسين هيكل (1888 - 1956)، وعباس محمود العقاد (1889 - 1964)، وإبراهيم المازني (1890 - 1949)، وطه حسين (1889 - 1973) وتوفيق الحكيم (المولود عام 1898) (والمتوفى عام 1987).

وفي مستهل العقد الثالث من القرن العشرين شكل الأدباء الشباب: الأخوان تيمور (محمد 1892 - 1921) و(محمد 1894 - 1973) وأحمد خيرى سعيد (1894 - 1962) ومحمود طاهر لاشين (1894 - 1954) ويحيى حقي (المولود عام 1905) (المتوفى عام 1992) أول رابطة لكتاب القصة أطلقوا عليها اسم "المدرسة الحديثة".

أما كتاب الخمسينيات الشباب من أمثال عبد الرحمن الشرقاوي، وعبد الرحمن الخميسي، ونعمان عاشور، ويوسف إدريس، ولطفي الخولي وسواهم فقد أرادوا أن يؤكدوا تمايزهم المبدئي عن سابقهم، فأطلقوا على أنفسهم اسم "الواقعيين الجدد".

وأخيراً ظهرت في الستينيات قصة "الموجة الجديدة" وكذلك "الرواية الجديدة". وعلى هذا فإن مفهوم "التجديد" سرعان ما تطور عاكساً تعاقب المراحل المتسلسلة التي مر بها تمثل الخبرة الأوروبية من جهة، والوتائر المتسارعة التي جرى بها تطور الأدب المصري نفسه من جهة أخرى.

ويعود "للمجددين" فضل كبير في مجال إنشاء جميع الأصناف الأدبية المعاصرة عملياً؛ إذ إن النصف الأول من القرن العشرين شهد زخم تشكل الأصناف الأدبية والتنوعات المختلفة داخل الصنف نفسه، وأرسى "المجددون" أسس "علم الأدب" والنقد الأدبي، وتاريخ الثقافة العربية - الإسلامية.

وتشكل بفضل جهود كتاب "المدرسة الحديثة" الصنف القصصي الحديث، الذي استند مؤسسوه إلى النماذج الكلاسيكية في القصة الأوروبية ذات الحبكة المحكمة التي أبدعها ميريميه وموباسان، وإلى أقاصيص تشيخوف التي تركز الانتباه على أعماق النفس الإنسانية وعلى العالم الداخلي للإنسان العادي. وجرى في هذه الحقبة استيعاب وتمثل أسس التقنية الأدبية: كيفية تسلسل الأحداث، وأساليب تكوين العمل، ووصف المنظر الطبيعي، وملامح الشخصية ومظهرها الخارجي، وطريقة تكلمها، ومواصفاتها النفسية، وكل العناصر الأخرى التي لا يستطيع الأدب من دونها الانتقال إلى أشكال السرد والتصوير الأكثر تعقيداً.

وقد أبدع كتاب "المدرسة الحديثة" قصصاً تصور الظروف المعيشية، وأخرى تهتم بتحليل الظواهر النفسية، وتنوعات مختلفة تمزج بين هذه وتلك.

وفي الثلاثينيات والأربعينيات أنشأ الأدباء: علي الجارم، ومحمد فريد أبو حديد، وعلي أحمد باكثير، ومحمد سعيد العريان، ونجيب محفوظ وآخرون صنف الرواية المصرية التاريخية، التي عالجوا فيها موضوعات مستمدة من العصر الفرعوني، ومن

العهود العربية الإسلامية ، واتسمت معالجتهم بحرية التعامل مع المادة التاريخية ، وبالتفكير التاريخي المتطور ، إذ إنهم حاولوا وهم يصورون الماضي أن يجدوا موازياً له في الحاضر ، وأن يتلمسوا نظائماً التطور التاريخي وسننه ، وساعدهم في ذلك ارتفاع المستوى العام في المعارف التاريخية ، والاطلاع على البحوث والدراسات الأوروبية التي تناولت تاريخ مصر القديم ، وتاريخ العرب والإسلام ، وتطور مناهج الدراسة والبحث لدى المؤرخين المصريين أنفسهم.

وتابع "الواقعيون الجدد" في الخمسينيات استيعاب الأساليب الإبداعية مستفيدين من ابتكارات تشيخوف في مجال القصة ، ومن فن التحليل الاجتماعي لدى غوركي ، ومن جماليات "الواقعية الجديدة" الإيطالية المعاصرة لهم.

وظل التجديد هو الشعار السائد في الأدب على مدى ستة عقود في القرن العشرين ، وكان كل جيل جديد من كتاب النثر والشعر يبدأ نشاطه الإبداعي من التمرد على القواعد الجمالية لسابقه. ولم يكن التغيير يركز على العنصر العمري فحسب ؛ بل على الانتماء الاجتماعي كذلك. فـ "المجددون" كانوا ينتمون إلى الفئة الأرستقراطية المتنورة ، إن لم يكن بالمولد فبالمكانة الاجتماعية التي وصلوا إليها (مثل طه حسين) ، ويحوزون تحصيلاً ثقافياً معاصراً (وغالباً في بلدان أوروبية) في عهد الاحتلال والحماية. ولكن في الأربعينيات والخمسينيات دخل مجال الأدب جيل تعلم ، بصورة رئيسية ، في الجامعات المصرية في عهد الاستقلال الشكلي ، وكان بمعظمه ينتمي إلى الفئة الوسطى ، وإلى أوساط صغار الموظفين وملاك الأراضي غير الأغنياء (وكانوا يسمونهم "أبناء العمدة"). وكانت الاختلافات الجديدة في النظرة إلى الدور الاجتماعي للأدب بين الأدباء الشباب و"المجددين" (الذين كان الجيل الشاب ينظر إليهم على أنهم يحملون أيديولوجيا محافظة "رسمية") ، غالباً ما تتحول إلى سجلات علنية ، وقد اشتدت هذه السجلات وأصبحت أكثر حدة بعد ثورة 1952.

ولكن التوجه الذي أعلنه "المجددون" نحو التصوير "الواقعي" و"الطبيعي" للحياة ، ظل مع ذلك ثابتاً وغير قابل للنقض لدى الأجيال التالية. وكان الأدب يتطلع إلى امتلاك مجالات جديدة في الواقع المحلي المعيشي والتاريخي ، واكتشاف جوانب جديدة في الشخصية المصرية.

وتتفق الكاتبة كيريتشينكو مع الباحثة دولينا في الرأي حول أن "العواطف الرومانسية ظلت مدة طويلة تجيش في الشعر العربي ، في حين أن النشر كانت قد أعلنت فيه المبادئ الواقعية منذ أواخر العقد الثاني من القرن العشرين ، واستمر في التطور ضمن مجرى الواقعية النقدية".

وتستدرك الكاتبة قائلة : ولكن ينبغي أن نضيف أن روافد متنوعة كثيرة كانت تصب في هذا المجرى ، ما جعل النزعة الواقعية فيه تتجسد ليس على شكل صدور عدد مطرد من الأعمال التي يمكن وصفها بالواقعية ؛ بل على شكل تراكم سمات ومزايا يختص بها المنهج الواقعي في السياق العام للنشر الفني.

وابتغاء تحديد دائرة الأعمال التي نضجت فيها الرؤية الواقعية بفعالية ملحوظة من المفيد أن ننظر ، حسب رأي الباحثة ، في بعض مؤلفات دارسي الأدب المصريين. فالباحث عبد المحسن طه بدر ، الذي حاول أن يصنف الرواية المصرية من عام 1870 وحتى عام 1938 ، يقسم الأعمال الروائية إلى أصناف مختلفة هي : "الرواية التعليمية" و"رواية التسلية" و"الرواية الفنية" ، ويورد الباحث كشفاً إحصائياً (يمكن استكمالها) يبين فيه أن الروايات التي صدرت خلال ذلك الزمن هي 13 رواية فنية و 41 رواية تعليمية و 220 رواية تسلية. ويحدد الباحث مواصفات كل صنف من وجهة نظره. ويصنف "الرواية الفنية" بدورها إلى : "رواية السيرة الذاتية" و"الرواية التحليلية" ؛ ومثل هذا التصنيف يمكن أن يكون مثمراً عند الكشف عن أصلي النموذجين الروائيين : نموذج "الرواية التكميلية" (المتعمقة عمودياً) ونموذج "الرواية الانتشارية" (المتوسعة أفقياً) أو (نموذج الرواية الجابذة ، ونموذج الرواية النابذة) ؛ ولكن هذا التقسيم إلى "رواية سيرة ذاتية" و"رواية تحليلية" يغفل بعض المواصفات والسمات الجوهرية في الأعمال الروائية.

وكان ثمة صنف سردي خاص قد انتشر على نطاق واسع في القرون الوسطى هو صنف "السيرة الشعبية". واستمر هذا الصنف في الوجود حتى بداية القرن العشرين متخذاً شكل التقليد الشفهي. وكان يحظى بشعبية واسعة ، إلى جانب حكايات "ألف ليلة وليلة". ولعل هذه السيرة والحكايات الشعبية كانت من أسلاف رواية التسلية.

ولكن الأدباء "الجديين"، كما تقول الباحثة كيريتشينكو، لم يكونوا يعترفون بالسير الشعبية صنفاً أدبياً كامل القيمة والمواصفات، وكانوا يضعونها خارج تراتبية التجنيس الأدبي.

وتورد الباحثة كيريتشينكو أقوالاً لعدد من الكتاب الذين يزدرون السير الشعبية، ويعدونها أعمالاً منحطة وضارة؛ وتشير إلى أن هذا الموقف المعادي من السير الشعبية كان يسود في أوساط المتشددين دينياً منذ القرون الوسطى وحتى العصر الحديث، وقد ذكر طه بدر أن قلائل فقط من "المجددين" أبدوا اهتماماً بالتراث الشعبي، ومن هؤلاء، على سبيل المثال، محمود تيمور الذي قرأ في طفولته "ألف ليلة وليلة"، وقد تفهم توفيق الحكيم بعمق مغزى الأدب الشعبي، وقدره حق قدره، ولا سيما حكايات "ألف ليلة وليلة".

لقد كان "المجددون" يبحثون عن مقاييس الفنية ومعايير الإبداع الجديرة بالتقليد في الأدب الأوروبي، ولذا فإن الأدب الشعبي العربي لم يكن يجد لديهم اهتماماً جدياً. وكانوا قد درسوا باستفاضة وحلّلوا بعمق التراث الأدبي العربي: الشعر الجاهلي، وإبداع كبار شعراء العربية كالمعري والمتنبي وسواهما، ولكنهم لم يهتموا بدراسة التراث الشعبي. ولم يبدأ جمع هذا التراث ودراسته إلا في أربعينيات القرن العشرين. وقد استعاض المصريون الذين يحسنون القراءة والكتابة عن سماع السير والحكايات الشعبية من أفواه الرواة بقراءتها في الكتب المطبوعة، وكذلك بقراءة الروايات المسلية المترجمة والمحلية، التي تشبه حكايات التراث بعناصر التشويق الذي يشد انتباه القارئ. وكانت الرواية المسلية في مراحلها الأولى ليست مؤدجلة، ولا تظهر فيها نزعات سياسية أو اجتماعية واضحة، ويحاول كتابها أن يقتدوا بالروايات الأوروبية التي من هذا النوع، مثل روايات الحب، والمغامرات، والأحداث البوليسية الخ..

ولكن بعد أن ظهرت في بداية العشرينيات الترجمة العربية لروايتي "غادة الكاميليا" و"آلام فارتير" شاعت موضة النهايات الحزينة التي لم تكن مألوفة قبل ذلك. وأخذ أدب التسلية، شأنه شأن الأدب الجدي، يتجه نحو الواقعية أكثر فأكثر، ولم يعد أبطاله من الأجانب والأرستقراطيين؛ بل من المصريين الذين ينتمون إلى الفئات الاجتماعية المتوسطة.

وتشير الباحثة كيريتشينكو إلى صعوبة التفريق بحدود واضحة بين الأدب الجاد وأدب التسلية؛ إذ ليس كل رواية من الصنف الثاني خالية من القيمة الفنية، ومن التأثير الفكري والجمالي الإيجابي، والعكس بالعكس. ثم تعود لتبين الفرق بصورة أوضح بين النموذجين، انطلاقاً من درجة اقتراب كل منهما من الواقع المعيش. وتشير بعد ذلك إلى أن النقد المصري أصبح غالباً ما يصف إبداع كتاب من أمثال: عبد الحميد جودة السحار، وعبد الحليم عبد الله، ويوسف السباعي، وإحسان عبد القدوس بالرومانسي، معارضاً إياه بإبداع الكتاب الواقعيين من أمثال: نجيب محفوظ، وعبد الرحمن الشراقوي، ويوسف إدريس وسواهم. وترى الباحثة أن الأدب الفني "الرفيع" عاد، في سياق بحثه عن وسائل تعبيرية وأسلوبية جديدة، يتوجه شيئاً فشيئاً إلى التراث السردى الشعبى، ويستفيد من الإمكانيات الفنية المتنوعة الكامنة فيه.

وهنا تطرح الباحثة السؤال الهام، الذي ستكرس للإجابة عليه جزءاً كبيراً من بحثها: كيف جرى تشكل الواقعية في النثر الفني "الرفيع"؟ وتربط الباحثة بين عملية تشكل الواقعية في الأدب وسيرورة تغير النظرة إلى العالم لدى الكتاب المصريين. وترى أنه في أوائل الثلاثينيات من القرن العشرين أخذت تنضب بالتدرج القدرات الإيديولوجية المحفزة التي انطوت عليها بالقوة ثورة عام 1919، وأخذت تنبعث بقدر ما الحساسية الرومانسية، سواء في الأعمال النثرية السردية أم في الأعمال المسرحية. وتجلى هذا الانبعاث في النفس الرومانسي العالي الذي تجلى في رواية "عودة الروح" لتوفيق الحكيم، التي امتزج فيها على نحو مدهش الوصف المعيشي، والحساسية الرومانسية، والأيدولوجيا التنويرية، والعاطفة الوطنية الفتية. وترى الباحثة أن العناصر التي تضيف على الرواية سمة الواقعية لا تنفي الفكرة الرومانسية التي تشكل الخلفية العامة في الرواية. ومن الواضح أن النسيج التصويري في الرواية يتجسد بأسلوب التمثيل الكنائي؛ فالأسرة القاهرية هي الشعب المصري الذي ينهض لبناء حياة جديدة، مثل أوزيريس، إله مصر القديمة، الذي ينبعث من الموت إلى الخلود.

وقد كتب الحكيم روايته عام 1927 وهو في باريس، ونشرها بعد عودته إلى مصر في عام 1933. وفي هذا العام نفسه أصدر مسرحيته "أهل الكهف"، التي تعبر

عن مشاعره التي ولدتها في نفسه نظرتة الجديدة إلى وطنه بعد إقامته في أوروبا ردتاً من الزمن. وقد عالج في هذه المسرحية مشكلة الزمن بالذات ، وانقطاع الصلة بين الإنسان القادم من ماضي بعيد والحياة التي أوغلت في التقدم إلى الأمام. ورأى الكاتب أن هذه المشكلة تعكس مأساة المثقف المصري الذي يجد نفسه أمام حتمية لا مناص منها وهي العودة إلى "كهفه الحميم". ويؤلد هذا الفارق التاريخي في المستوى الثقافي بين الغرب والشرق نوعاً من البلبلة والقلق في نفس توفيق الحكيم ، يحاول التغلب عليه في معارضة عقلانية الغرب بروحانية الشرق التي هي الطريق الوحيدة الممكنة لمعرفة الحقيقة ، ولذا يجد الحكيم ملاذه الذي يخلصه من القلق والبلبلية الفكرية في فلسفته "التعادلية" التي تحقق التوازن بين العقلانية والروحانية.

ويجد هذا الصراع في الوعي صدىً له في كثير من مؤلفات الثلاثينيات والأربعينيات لدى كتاب جيل التجديد مثل "عصفور من الشرق" (1935) لتوفيق الحكيم و"أديب" (1934) لطفه حسين و"قنديل أم هاشم" (1944) ليحيى حقي ، وهي أعمال مكرسة لموضوع الشرق والغرب ، وتحدث عن احتكاك البطل الشاب الذي نشأ في وسط تقليدي بظواهر الحياة الأوربية المعيشية والمعرفية ، والصراع الذي يجري في داخله ، ولجوء البطل في النهاية إلى قيم شعبه التاريخية والدينية والقومية للتغلب على الشعور الحاد بالازدواجية ، وللتوصل إلى التوازن النفسي.

وتذكر الباحثة بهذا الصدد أن موضوع العلاقة بين الشرق والغرب ، والازدواجية لدى المثقف العربي الذي يحتك بالغرب ، والبحث المضني عن الطرق الممكنة للتوصل إلى الانسجام النفسي والفكري قد انعكس في عدد من الأعمال الأدبية في بلدان عربية أخرى غير مصر ، ومن أهم هذه الأعمال رواية "الحي اللاتيني" (1954) للأديب اللبناني سهيل إدريس ، ورواية "موسم الهجرة إلى الشمال" (1966) للأديب السوداني الطيب صالح.

وتلاحظ الكاتبة أن ثمة تحولاً قد حدث في الوعي الاجتماعي في منتصف الثلاثينيات ، وتجسد في ظهور التيار الإسلامي ، وتعاضم الاهتمام بالمشكلات الملموسة في الحياة الاجتماعية في مصر. وفي هذه الآونة بالذات عكف كبار الكتاب في جيل "المجددين" واحداً إثر آخر ، على كتابة "السيرة النبوية" التي تعود تقاليد كتابتها المبكرة

إلى القرن الثامن. بيد أن معالجة الموضوع من مواقع العلم والفلسفة الأوربيين لم تصبح متاحة إلا بعد أن قارب الشيخ محمد عبده موضوع شخصيات الأنبياء على أنهم بشر متميزون روحياً وعقلياً وأخلاقياً، اختارهم الخالق ليكونوا صلة الوصل بين السماء والأرض.

وترى الباحثة أن معالجة السيرة النبوية بالأسلوب السردى الروائي كان لها أهمية في تطوير شخصية البطل في الأدب الروائي آنذاك، وفي التقويم الأخلاقي لسلوكه الفردي والاجتماعي.

وتشير الباحثة إلى أن النثر السردى المصرى قد دخل مرحلة جديدة منذ نهاية الثلاثينيات؛ وتربط بين الجذور الاجتماعية لظهور البطل الروائي الحقيقي: "الفرد" المرسوم في صيرورته المستمرة، وتفاعله مع العالم المحيط والمجتمع، وبين الدور الفعال الذي أخذت تضطلع به "الفئات الوسطى" في المجتمع. فالشخص البرجوازي الصغير المتعلم، والذكي، والنشيط، الذي يشعر بأن له الحق في الوصول إلى مكانة أعلى في المجتمع، يجد نفسه مضطراً إلى مدهانة الأرستقراطيين ذوي الألقاب الرفيعة. إنه "راستينياك" المصرى الذي يغدو البطل الأول في الرواية الواقعية (روايات نجيب محفوظ عن "القاهرة"). ولكن ظهور الرواية التاريخية هو الذي مهد لظهور الرواية الاجتماعية الجديدة، وهذا يتضح عند تتبع المسيرة الإبداعية لدى المنشئ الحقيقي للجنس الروائي في مصر. فقد مهد نجيب محفوظ في سلسلة رواياته "الفرعونية" (عبث الأقدار 1939، ورادوبيس 1940، وكفاح طيبة 1944) لظهور الإشكالية الفلسفية الاجتماعية في الخمسينيات والستينيات.

وقد أصبح نقد الأسس الاجتماعية في أعمال المجددين هو السمة الغالبة في النثر المصرى في الأربعينيات والخمسينيات؛ واستوعب الأدب المصرى في تلك الحقبة التجربة الرومانسية، والطبيعية، والواقعية النقدية الأوروبية، وتعمق الكتاب أكثر فأكثر في تحليل نفسية الإنسان وجوهره الاجتماعى. وتتضح هذه المسيرة في التحول التدريجى لتصوير أحد الأبطال الرئيسيين في السرد الروائي المصرى وهو الفلاح. فهو في رواية "زينب" (نشرت عام 1914) لمحمد حسين هيكل، وفي قصة "الشيخ جمعة"

(1926) لمحمود تيمور "الشخص العفوي" الساعي إلى العيش بانسجام مع قوانين الطبيعة ؛ وهو ابن الطبيعة الحكيم بفطرته ، وحامل القيم الروحية القومية الخالدة في "عودة الروح" (نشرت عام 1933) لتوفيق الحكيم ؛ وهو الكائن السلبي ، المتجهم ، الغامض في "يوميات نائب في الأرياف" (1937) للكاتب نفسه ؛ وهو الشخص المسحوق تحت عبء الحاجة ونير الاضطهاد ، ولكن النبيل بمشاعره ، في "المعذبون في الأرض" لطفه حسين ، وهو الشخصية التي تعي حقوقها الاجتماعية في رواية "الأرض" (1954) لعبد الرحمن الشرقاوي وهو أخيراً ، الإنسان الذي ليس غريباً عنه كل ما هو بشري ، ولكن الغالب فيه : هو العنصر الطيب والنوراني والإنساني في أعمال يوسف إدريس في الخمسينيات ؛ وينعكس في هذا التحول لشخصية الفلاح في الأدب التطور العام في التصورات الفلسفية والاجتماعية عن الذات الإنسانية.

وتتحدث الكاتبة في الصفحات الأخيرة من "تمهيدها" عن مدرسة "الواقعيين الجدد" الذين استفادوا من إنجازات الأدب الأوروبي ، وبخاصة الروسي والسوفيتي ، وأدب "الواقعية الجديدة" الإيطالي. وكان كتاب الجيل الجديد يأخذون على الكتاب "الشيوخ" (أي جيل "المجددين") غمطهم المضمون الفكري والدور الاجتماعي للأدب حقهما من التقدير. وقد عبر النقاد الديمقراطيون في الخمسينيات عن نظرة "الواقعيين الجدد" إلى الأدب ، وتزعم الحركة النقدية الديمقراطية آنذاك المفكران "محمود أمين العالم" و"عبد العظيم أنيس" اللذان كانا يدعوان إلى الربط بين الأدب والمجتمع ربطاً وثيقاً ، بحيث يعكس الأدب عكساً فنياً وإبداعياً صادقاً حياة المجتمع بكل ما فيه من هواجس وآمال وطموحات. وبلغ الأدب السردى في الخمسينيات قمة عالية في تطوره على طريق معالجته الواقعية الإبداعية للواقع السابق لثورة عام 1952 ، وكانت أكثرية الأعمال السردية الكبرى في تلك الحقبة ذات طابع استرجاعي. واستمر الكتاب في استيعاب وتمثل الأشكال الأجناسية الشرية الأوروبية ، ولذا نرى أن الكثير من الروايات المصرية التي كتبت في الخمسينيات لها مثيلات من حيث العناصر التصويرية والتكوينية في الأدب الروائي الأوروبي : فثلاثية نجيب محفوظ (1956 - 1957) ، وهي أهم عمل أدبي في نشر تلك السنوات في مصر ، تشبه من حيث الصنف ثلاثية الكاتب الإنكليزي جون غلزورثي "ملحمة آل فورسايت" (1906 - 1921) ، وثنائية

الكاتب الألماني توماس مان "بودن بروكس" (1901) وغيرهما من الأعمال المشهورة. ولكن ثلاثية محفوظ تصور حركة المجتمع المصري بالذات على مدى ربع قرن من عام 1917 إلى عام 1944، بما فيها من تناقضات ونزاعات ناجمة عن تخلف الشرق التاريخي عن الغرب، وتعكس الثلاثية المحفوظية التطلع إلى تجاوز هذه الهوة، ومراحل النضال في سبيل الاستقلال، والمساجلات حول أساليب ووسائل هذا النضال، كما تعكس تعاقب الأجيال، والفوارق في وجهات النظر بين الآباء والأبناء، ووضع المرأة، والعلاقة بين الدين والعلم في وعي المثقف المصري، وازدواجية هذا الوعي، وما يتعلق بكل ذلك من مشكلات تحتاج إلى حلول، وأسئلة تنتظر الأجوبة.

أما رواية عبد الرحمن الشرقاوي "الأرض" فقد صنفها بعض النقاد المصريين في خانة أدب الواقعية الاشتراكية. ورأى بعض الباحثين أن التحليل المقارن يكشف عن تشابه بين رواية فونتامارا (1930) للكاتب الإيطالي إنياتسو سيلوني ورواية "الأرض" (1954) للشرقاوي من حيث الصدمات الأساسية ونماذج الشخصيات. ولكن أياً كان الأمر فإن رواية "الأرض" قد كتبت على أساس معرفة حقيقية عميقة لواقع الريف المصري، وتكمن قيمتها الفنية في أن أبطال الرواية يعيشون وفق منطق الواقع وقوانينه، وبما ينسجم مع خصوصية وعيهم وطباعهم الشخصية. والمنظومة التصويرية في الرواية لا تقلد النموذج الإيطالي، بل تحوله تحويلاً إبداعياً خلاقاً يتلاءم مع الظروف الواقعية السائدة في الريف المصري.

وترى الباحثة أن العمل السردى الأنضج فناً وأكثر أصالةً في الأدب المصري الواقعي في تلك المرحلة هو قصة "الحرام" (1958) ليوسف إدريس، حيث تتجسد الدراما الحياتية في لوحة متكاملة للقرية المصرية قبل الثورة، بما فيها من تراتبية صارمة في البنية الاجتماعية، ومن تناقضات عدائية حادة تظل غير مرئية ومتوارية عن بصر الراصد الذي يراقب الحياة من جانب، وليس من الداخل. وترى الباحثة أن تحرر يوسف إدريس من النظرة التقويمية التقليدية، ومن الحكم على الظواهر انطلاقاً من النواظم الأخلاقية التي تجاوزها الزمن، يميزه من أغلبية الكتاب الواقعيين في الخمسينيات، ويمكنه من الكشف عن نسبية وشرطية مفهومي الأخلاقي والأخلاقي المتجذرين في المجتمع المصري، ومن تعرية التناقض بين العديد من القواعد الأخلاقية

المتعارف عليها، والأخلاق الإنسانية الحقيقية القائمة على احترام الشخصية الإنسانية، مما يوصله موضوعياً إلى نتيجة مفادها أن الأخلاق ذات طبيعة اجتماعية.

وعلى هذا يمكننا القول إن الأدب المصري قد شهد على مدى العقود الخمسة الأولى من القرن العشرين صيرورة حثيثة لمنظومة أدبية جديدة. فقد نشأت وتنوعت وتبلورت أنواع سردية جديدة:

كالأقصوصة والقصة والرواية، والمقالة، والمذكرات الخ.. كما تبلور وتكامل جنس أدبي مستقل هو النقد الأدبي: وممن كان لهم فضل كبير في هذا المجال الناقد المعروف محمد مندور (1907 - 1965) الذي يمكن أن نشبه دوره في تطوير النقد في مصر بدور بيلينسكي في بلورة النقد في روسيا. وتطورت اللغة السردية في الأدب بالتفاعل مع اللهجة المصرية المحكية.

وتشير الباحثة في ختام "تمهيدها" لدراستها الموسعة إلى أن التوجه عن وعي نحو إدراك الواقع الاجتماعي بصفته موضوعاً لتملك العالم جمالياً قد حفز تطوير الاتجاه الواقعي في الأدب، وعمل في الوقت ذاته على تقوية سمات الخصوصية المحلية في هذا الأدب.

وتنتقل الكاتبة كيريتشينكو بعد هذا التمهيد إلى افتتاح فصول دراستها الموسعة بفصل يتحدث عن "بداية الانعطاف" وعن الرواية المصرية على تخوم عقدي الخمسينيات والستينيات، ويتلوه فصل عن "تلمس الطريق" (سلسلة الروايات القصيرة) في أدب نجيب محفوظ، ثم فصل عن "حقبة التحول في فن القصة على حدود الخمسينيات - الستينيات"، وتفرد المؤلفة فصلاً للحديث عن "فن القص لدى كتاب الموجة الجديدة" (في الستينيات - السبعينيات) من أمثال محمد حافظ رجب، وإبراهيم أصلان، وضيا الشرقاوي، ويحيى الطاهر عبد الله، وجمال الغيطاني. وتنتقل بعد ذلك إلى فصل تتناول فيه موضوع "الرواية الجديدة" في مصر، حيث تتحدث عن الرواية النفسية (المونودراما) وعن رواية "إجمال النتائج"، وتستعرض أعمال عدد من الروائيين من أمثال عبد الحكيم قاسم وأبو المعاطي أبو النجا، وشوقي عبد الحكيم وصبري موسى وإبراهيم أصلان مستشهدة بأقوال وآراء النقاد رجاء النقاش، وغالي

شكري، وصبري حافظ، ويوسف الشاروني، ورضوى عاشور، وفريدة النقاش وسواهم؛ وتورد المؤلفة تحليلاً موسعاً لبعض روايات كل من جمال الغيطاني، ويوسف القعيد، وصنع الله إبراهيم.

وتعتمد الباحثة فاليريا كيربيتشينكو في دراستها القيمة على ثلاثئة وثلاثة عشر مصدراً ومرجعاً ذات صلة بالموضوع المدروس باللغات العربية والروسية والأوروبية الغربية الأصلية والمترجمة، ما يجعل هذه الدراسة تصلح لأن تكون أنموذجاً تتمثل فيه سمات الاستعراب الروسي الحديث، الذي يتميز بالموضوعية، والشمولية، وعمق التحليل، وسداد التقويم؛ كما أنها تعدّ مرجعاً موثوقاً لدارسي الأدب، ونقاده، ومؤرخيه على حد سواء.

الأبدية الخضراء

دراسة تحليلية لقصيدة بورخيس: (فن الشعر)

د. نزار بريك هنيدي

في معرض حديثه عن (لغز الشعر) قال خورخي لويس بورخيس: (كلما تصفحت كتاباً في علم الجمال، راودني إحساس مقلق بأنني إنما أقرأ أعمالاً لفلكيين لم ينظروا إلى النجوم قط.) (1). ولا شك أنه أراد بقوله هذا أن يؤكد ما سبق وقاله الشاعر الأمريكي أرشبالدمكليش: (والمرء في ميدان الشعر بحاجة إلى رائد ثقة، رجل رأى واستبان ثم عاد، ولن يكون هذا الرائد إلا شاعراً. أما النقاد فهم كمن يضع خرائط لجبال العالم الذي يرودونه، غير أنهم هم أنفسهم لم يتسلقوا تلك الجبال قط.) (2)

ذلك أن الشاعر هو من منحته الطبيعة الملكات والقدرات التي تتيح له أن يسمع همسات النجوم، ويتلقى رسائلها الضوئية المشحونة بالمعاني والرموز. وهو الذي نذر عمره كله ليتسلق جبال الإبداع، بعد أن ملأ جعبته بكل ما اجتريخته مخيلات الفنانين والشعراء، وما أنجزته عقول الفلاسفة والعلماء، ليصل إلى أقصى نقطة استطاعت

شاعر وناقد - عضو اتحاد الكتاب العرب.

البشرية الوصول إليها، ومن ثمّ يطلّ منها على ما يرخم وراءها، من خفايا الحياة وأسرار الوجود.

ومادام الأمر كذلك، فإنّ أحداً لن يستطيع أن يعرف لنا الشعر، أكثر من الشعراء أنفسهم.

إلا أن بورخيس يؤكد لنا أننا نقترف خطأ شائعاً جداً عندما نظن أننا نجهل شيئاً لأننا غير قادرين على تعريفه؛ بل إنه يستعير كلمات (تشيسترتوني) ليقول: (إننا لا نستطيع تعريف شيء إلا عندما لا نعرف أي شيء عنه) (3) مما يعني أننا نعرف ماهو الشعر. نعرف ذلك جيداً إلى حدّ لا نستطيع معه تعريفه بكلمات أخرى.

لقد قال القديس أوغسطين يوماً: (ما هو الزمن؟ إذا لم تسألوني ما هو، فإنني أعرفه. وإذا ما سألتُموني ما هو، فإنني لا أعرفه). وبورخيس يعتقد الشيء نفسه في الشعر (4)

ومع ذلك، فقد تحدّث بورخيس كثيراً عن الشعر في كتبه، وفي محاضراته المتعددة، ولاسيّما تلك التي ألقاها في جامعة هارفرد حيث دعي عام 1967 ليلقي سلسلة من المحاضرات عن الشعر، ضمها فيما بعد كتاب (صنعة الشعر) الذي ترجمه المترجم البارع صالح علماني وصدر بالعربية عام 2007. والمحاضرات السبع التي ألقاها في جامعة تيتروكوليسيو في بيونس أيرس، عام 1977، وترجمها إلى العربية الدكتور عابد إسماعيل في كتاب (سبع ليال) الذي نشر عام 1999.

وفي واحدة من محاضراته يقول بورخيس: (لقد أمضيت حياتي وأنا أقرأ، وأحلل، وأكتب أو أحاول أن أكتب، وأستمع. وقد اكتشفت أن هذا الأمر الأخير هو الأهم. ومتشرباً بالشعر، توصلت إلى نتيجة نهائية حول المسألة. صحيح أنني في كل مرة واجهت فيها الصفحة البيضاء، عرفت أنه علي أن أعود من جديد إلى اكتشاف الأدب بنفسي.) (5). كما يقول في محاضرة أخرى: (أؤمن بالشعور بالشعر وليس بتعليمه) (6). ويقول أيضاً: (بالنسبة لي الجمال إحساس فيزيائي، شيء نشعره بكامل جسدنا. إنه ليس نتاج حكم. لا نصل إليه عن طريق الأحكام. إما أن نشعر بالجمال وإما لا.) (7).

وفي حوار معه ، يؤكد أن (الشعر ينبع من مكان أعمق ما وراء الذكاء ، وقد لا يرتبط حتى بالحكمة. إنه الشيء في ذاته ، له طبيعة تختص به) (8). ومن ثم فهو يعدّ (كل النظريات الشعرية مجرد أدوات لكتابة القصيدة) (9).

ولذلك كان في محاضراته جميعها يهرب من الكلام النظري المجرد ليقدم إلى مستمعيه قصيدة مشهورة ، يقوم بتحليلها مبيناً لهم مواطن الجمال فيها ، وواضعاً يده على العوامل التي تمنحها شعريتها. وربما كان هذا هو ما دفعه أيضاً إلى محاولة الاقتراب من (فن الشعر) بتحويله إلى موضوع شعري لقصيدة حملت العنوان نفسه (فن الشعر). فبما أن اللغة الشعرية قادرة على قول ما لا تستطيع اللغة العادية قوله ، فقد يمكن لها أن توحى بما يضره الشاعر في أعماقه من تصور للشعر وخصائصه ومقوماته ، وبما يعتمل داخل معمله الشعري من الطرق والأساليب والرؤى التي يقوم عليها البناء الفني لنصّه الشعري.

وهذا ما دفعني إلى الاعتقاد بأن أفضل ما نفعله للوقوف على فن الشعر عند بورخيس ، وفق المنهج البورخيسي نفسه ، هو القيام بقراءة هذه القصيدة وتحليلها.

وقد عثرت على ترجمتين لهذه القصيدة في اللغة العربية ، الأولى قام بها (خليل كلفت) وضمنها كتابه (بورخيس: مختارات الفانتازيا والميتافيزيقا) الذي صدرت طبعته الأولى عن دار شرقيات بالقاهرة عام 2000 كما صدرت طبعته الثانية ضمن مشروع الألف كتاب الثاني عام 2008.

أما الثانية فهي ترجمة محمد عيد إبراهيم التي ضمها كتابه (مرآة الخبر، مختارات من بورخيس) الذي صدر عام 2003 عن دار علاء الدين في دمشق. وسأورد فيما يلي النصين الكاملين للترجمتين كليهما:

أولاً: نص ترجمة الأستاذ محمد عيد إبراهيم:

1- نحدّق في نهر من الوقت والماء

ذاكرين أن الوقت نهر آخر.

نعرف أننا شاردون كالنهر

وأوجهنّا تتلاشى كماء.

2- نحسُّ أن اليقظة ما هي إلا حلمٌ آخر
يخلم أنه غير حالم. وأن الموت
ما نخشاه في عظامنا ليس إلا الموت
الذي ندعوه كل ليلة حلمًا.

3- نرى في كل يوم وعام
رمزاً لجميع أيام الإنسان وسنيه.
ثم نخيل انتهاك السنين
إلى موسيقى، صوت، ورمز.

4- نرى في الموت حلمًا. في الغروب
حزنًا مذهبًا. ذلك الشعر
ذلول وخالد، شعر
يعود، كالفجر، والغروب

5- في المساء يوجد وجهٌ يرانا
ذات حين من أعماق مرآة.
الفن لا بدُّ أنه من نوع تلكم المرأة
تفشي لكل منا وجهه.

6- قالوا بأن (عوليس) ضجرًا من عجائب.
بكى والغرام لدى أن رأى (إيثاكا)
ذلولاً وخضراء. الفن هو (إيثاكا)،
الخلود الأخضر. لا العجائب.

7- الفنّ بلا نهاية، كنهر يتدفّق.

عابراً، غير ساكن، مرآة لنفس

(هيراقلطس) المتقلّب، والذي هو نفسه

لا الآخر، كالنهر المتدفّق.

ثانياً: نصّ ترجمة الأستاذ خليل كلفت:

1- أن نخلق في النهر الذي يصنعه الزمن والماء

وأن نتذكّر أن الزمن ذاته نهر آخر،

أن نعرف أننا نكفّ عن الوجود، تماماً مثل النهر،

وأن وجوهنا تموت وترحل، تماماً مثل الماء

2- أن نحسّ بأن الاستيقاظ نوم آخر

يحلم بأنه لا ينام وبأن الموت،

الذي يرتعد منه لحمنا، هو نفس ذلك الموت

الذي يحدث كل ليلة، والذي نسميه النوم.

3- أن ترى في اليوم أو في السنة رمزاً

لأيام البشرية وسنينها،

أن تُحوّل إهانة السنين

إلى موسيقى، وحفيف، ورمز.

4- أن ترى في الموت نوماً ، وفي الغروب
ذهباً حزيناً ، من هذا يكون الشعر
خالداً وفقيراً. ذلك أن الشعر
يعود مثل الفجر والغروب.

5- وأحياناً في الأصائل هناك وجه
ينظر إلينا من أعماق المرأة ،
والفن ينبغي أن يكون مثل تلك المرأة
التي تكشف لنا عن وجهها هذا.

6- إنهم يخبروننا كيف أن يوليسبس ، متخماً بالعجائب ،
انتحب بحب ليلمح جزيرته إيثاكا من بعيد
متواضعة وخضراء. والفن هو إيثاكا تلك
إيثاكا الأبدية الخضراء ، وليس إيثاكا العجائب.

7- إنه أيضاً مثل نهر بلا نهاية
يمرُّ ويبقى ، مرآة لشخص هو نفس
هيراقليطس المتقلب ، الذي هو نفسه
كذلك شخص آخر ، مثل نهر بلا نهاية.

وقد لاحظت أن ترجمة الأستاذ محمد عيد إبراهيم ، تتميز عن الترجمة الأخرى ،
برشاقة لغتها ، ولا سيما في المقاطع الخمسة الأولى من القصيدة. أما في المقطعين
الأخيرين فقد شعرت أن المترجم خليل كلفت استطاع محاكاة تعابير بورخيس بدقة
أكبر ، مما مكّنه من نقل إحياءاتها بسهولة أكثر. لذلك وجدت أنه من المناسب ، في

قراءتي هذه للقصيدة، أن أعتمد ترجمة ابراهيم للمقاطع الخمسة الأولى، وترجمة كلفت للمقطعين الآخرين.

وقد أصبح من المؤلف في الدراسات الحديثة، أن تبدأ مقارنة النص الأدبي من (العنوان) الذي يحمله. فالعنوان هو العتبة النصية الأولى التي تواجه المتلقي وتتحكم بطريقة تفاعله مع النص وتوجهه نحو احتمالات معينة لتأويل محتوياته وربطها بما تختزنه الذاكرة من نصوص وتجارب سابقة، وفتحها على آفاق المعاني التي تشع لتشكّل الرؤية العامة للنص الشعري.

ومن ثم فإن عنوان (فن الشعر) (10) الذي اختاره بورخيس لقصيدته يستفز القارئ منذ الوهلة الأولى. لأنه من غير المؤلف أن تحمل قصيدة مثل هذا العنوان، الذي يحيل أول ما يحيل إلى كتاب (فن الشعر) لأرسطو. ومن ثم فإن عنواناً كهذا يصلح لمبحث فلسفي أو دراسة في علم الجمال أو النقد الأدبي، أكثر بكثير من أن يكون واسماً لقصيدة شعرية. ومن ثم فإن على القارئ أن يستخلص مباشرة، أن الغرض الرئيس للقصيدة هو محاولة الشاعر تقديم مفهومه عن الشعر ورؤيته لخصائصه ووظيفته. ولكنه لن يتوسّل إلى ذلك الوسائل النظرية الفكرية التي يستخدمها الفلاسفة والمنظرون والنقاد، لأن تلك الوسائل بقيت عاجزة عن الاقتراب من ذلك المفهوم بالرغم من بحار الخبر التي أريقَت منذ أرسطو إلى اليوم. وإنما سيلجأ إلى وسائل التعبير الشعرية، من إحياء وتخيل وتناص وتحريض للذاكرة واستنفار للأحاسيس والمشاعر، وشحن للمفردات والجمل لتتمكن من قول ما تعجز عن قوله في حالتها النثرية.

وهكذا فإن على القارئ أن يوجّه أجهزته الاستقبال والتلقي عنده، باتجاه تأويل ما يتضمنه النص من مكونات وإحياءات وتناصات، بما يمنحه القدرة على تلمس ما يريد الشاعر توصيله حول مواقفه وآرائه فيما يتعلق ب(فن الشعر) بالتحديد. ولا سيما وأن القارئ سيستدعي إلى ذاكرته مجموعة من القصائد التي كتبها شعراء آخرون ليعرضوا فيها مذاهبهم ورؤاهم الفنية، تحت العنوان نفسه (فن الشعر)، منذ الشاعر الروماني (هوراس)، وحتى اليوم.

وبالرغم من صعوبة الموضوع الذي تدور حوله القصيدة ، وبالرغم من أننا اعتدنا أن يكون غرضاً للسجلات النظرية الفكرية ذات اللغة الثرية ، أكثر من أن يكون غرضاً لقصيدة ، فإن بورخيس لم يستخدم شكل الشعر الحر ، ولم يهرب من القواعد الفنية ، بل قام ببناء قصيدته بشكل منتظم متقن ، فجعلها تتألف من سبعة مقاطع متساوية ، في كل مقطع أربعة سطور أو أبيات.

ومن المتفق عليه أن شكل أية قصيدة ، لا يمكن له أن ينفصم عن معناها ، فالناقد (ديفيد بشندر) يقول (إن المعنى في النص يعتمد اعتماداً كبيراً على تحليل شكله) (11) وبناءً على ذلك ، لا بد لنا من استقراء أن الشاعر باستخدامه لهذا الشكل المنتظم ، أراد أن يرسل رسالة للمتلقي تتضمن مفهومه حول شكل الشعر. فهو يؤمن كما قال في إحدى محاضراته : (إن الإحكام والإتقان في الشعر لا يبدو أن غريبين ، بل يبدو أن لنا حتميين) (12). كما يصر في محاضرة أخرى على أن الشعر ترنيم وتجويد ، ويشير إلى تواشج الموسيقى مع العواطف. وبذلك يؤكد بورخيس ما قاله كاهن الحداثة ت.س. إليوت من أنه (ليس هناك شعر حر لمن يريد أن يقدم عملاً جيداً.. والشاعر الرديء وحده هو الذي يمكن أن يرحب بالشعر الحر على أنه تحرر من الشكل (13). وهو ما يتفق مع ما عناه الشاعر الفرنسي بودلير الذي يعدّه الكثيرون الرائد الحقيقي لقصيدة النثر ، حين قال : (من الواضح تماماً أن قوانين الوزن ليست قوانين طاغية اختلقت اختلاقاً ، إنها قواعد تتطلبها بنية العقل نفسه ، ولم يحدث أبداً أن كانت عقبة في طريق الأصالة ؛ بل العكس هو الأصح إلى أبعد حدّ ، فلقد كانت دائماً خير عون للأصالة والنضوج) (14)

يبدأ بورخيس قصيدته بالمقطع التالي :

(نحدّق في نهر من الوقت والماء

ذاكرين أن الوقت نهر آخر.

نعرف أننا شاردون كالنهر

وأوجهنّا تتلاشى كماء)

فأن تكون شاعراً، يعني أن تتأمل النهر الذي لا يكف عن الجريان. ويطابق الشاعر بين نهر الماء في الطبيعة، ونهر الوقت الذي يتدفق فيه الزمن. فالزمن يتدفق أيضاً. وحين يتأمل الشاعر نهر الزمن المتدفق، فإنما يتأمل سيرورة الوجود بأسره، ومصير الإنسانية جمعاء.

وهذه الصورة التي يتمحور المقطع الأول حولها، تعيدنا مباشرة إلى ما قاله الشاعر (أوفيد) الذي ولد سنة 43 قبل الميلاد، في كتابه الجميل والهام (التحولات أو الميثا مورفوزس): (الزمن نفسه يمضي منساباً وكأنه النهر بل أسرع، لأن ساعة الزمن العجلى لا تستطيع أن تتوقف ولو شاءت، فكما تدفع الموجة الموجة أمامها وتأخذ مكانها، فكذلك الساعات تهرب الواحدة من الأخرى، وتطارده هذه تلك في تجدد بلا تلبث، ويصبح ما حدث منذ قليل بعيداً، ثم يحدث ما لم يكن قد حدث من قبل. وليست كل برهة من الزمن إلا خلقاً جديداً) (15) فجريان نهر الزمن، هو القدر الذي يلاحق الإنسان في مسيرة وجوده على هذه الأرض، فلا يبقيه على حال، ولا يديمه في مقام، بل يتركه خشبة تتقاذفها أمواج الأيام. وكل موجة تحمله إلى عالم مختلف، فكأنها تعيد دورة الخلق من جديد.

وتذكرنا هذه الصورة أيضاً، بقصيدة (أنشودة للحرية) الشاعر الرومانسي (شيلي) حين يقول: (في صفحة نهر الزمان الجاري، تكمن صورته المجددة، كما كانت تستلقي ساكنة قلقة، وإلى الأبد ترتجف، ولكنها لا تستطيع العبور) (16). فوجود الإنسان في هذا الكون، مرتبط بصورته التي تستلقي على صفحة نهر الزمن، مستسلمة لتأثير التيارات المختلفة، والأنواء المتقلبة، التي تحفر فيها تجاعيدها. مما يجعل المرء يعيش عمره كله مسكوناً بالقلق، يرتجف خوفاً من المجهول الذي يترصص به، من دون أن يستطيع الفكاك من قدره الغامض.

كما أن بورخيس نفسه يستحضر في إحدى محاضراته عنوان رواية توماس وولف (عن الزمن والنهر) التي طبعت أول مرة عام 1935؛ مما قد يشير إلى أن بورخيس قد رسم صورته بفعل ما ولدته تلك الرواية في ذهنه من إحاءات. فهو يقول عنها: (إن مجرد اتحاد الكلمتين يوحى بالاستعارة: الزمن والنهر، كلاهما يتدفق. وهناك حكمة الفيلسوف اليوناني المشهورة: لا أحد ينزل مرتين إلى النهر نفسه. هنا نجد بصيص

رعب، لأننا نفكر أولاً في تدفق النهر، في قطرات الماء ككائن مختلف، وبعد ذلك ننتبه فجأة إلى أننا نحن النهر، وأننا لا نقل عن النهر تفلتاً وهروباً (17).

والرعب الذي يذكره بورخيس في المقبوس السابق، هو النتيجة المحتمة لكوننا (نعرف أننا شاردون كالنهر، وأوجهننا تتلاشى كماء) كما يقول في السطرين الأخيرين من هذا المقطع من القصيدة. وهو الرعب نفسه الذي ينضح من قصيدة الشاعر الإسباني (خورخي مانريكي) التي يقول فيها:

(حيواتنا هي الأنهار

التي تجري لتصب في البحر

الذي هو الموت.

إلى هناك تمضي الأبهة الأرضية،

مباشرة إلى الإنتهاء

والنفاد...) (18)

فوجودنا في هذا الكون، محكوم بتلك القوانين الغامضة، التي لا نعرف منها غير نتائجها، التي تجعلنا حيارى ضائعين شاردين، وتفضي بنا، في النهاية، إلى مصير واحد، هو تلاشي الأحلام، ونفاد القوى، والرحيل إلى حيث يمضي كل ما على الأرض.. إلى الموت.

وهكذا يصبح واضحاً أن بورخيس أراد أن يقول في مستهل قصيدته: إن الشاعر الحقيقي هو من يتأمل العلاقة الأزلية القائمة بين الوجود الإنساني، وأسرار الكون. ويحاول مقارنة الأسئلة الكبرى التي ما فتئت البشرية تطرحها منذ أن وعت وجودها في هذا العالم، عن الأصل الذي جاءت منه، والغاية من وجودها، والمآل الذي سيؤول إليه مصيرها. والوظيفة الرئيسة لفن الشعر، هي مواكبة الجوهر الإنساني في سيرورة وجوده ومكابداته لأحوال الزمن، وقسوة الطبيعة، وخطوة القدر، ورحلة بحته الأبدية عن المسالك التي توصله إلى ما يصبو إليه من حق وخير وعدالة وجمال، بين المسالك المتشعبة التي تتألف منها هذه المتاهة الهائلة التي رمي فيها.

وفي الحقيقة، فإن صورة العالم بوصفه (متاهة) هي من الركائز الرئيسة التي يقوم عليها أدب بورخيس وفكره، والتي تتكرر كثيراً في مقالاته وقصصه وقصائده، فما العالم سوى متاهة هائلة يضل فيها الإنسان الذي يقضي عمره في تحسس طرقها المتشعبة، ومسالكتها المتشابكة، في محاولاته اليائسة لاكتشاف سبيل الخلاص. هذا السبيل الذي قد يجد في الشعر دليله ومرشده إليه.

وفي المقطع الثاني من هذه القصيدة، يقول بورخيس:

(نحسُّ أن اليقظة ما هي إلا حلم آخر

يحلم أنه غير حالم. وأن الموت

ما نخشاه في عظامنا ليس إلا الموت

الذي ندعوه كل ليلة حلمًا.)

وقبل مقارنة هذا المقطع، لا بدّ من التذكير بأن الفن يقوم في الأساس على التخيل. و(الخيال أجلّ قوى الإنسان، ولا غنى لأية قوة أخرى من قوى الإنسان عن الخيال) كما يرى (كانت) (19). كما أن (الخيال وعي ذو سلطان ثابت الدعائم، لا يهتدي المرء إليه إلا إذا عرفه عن طريق الشعور، وحينئذ لا تستطيع قوة أخرى من قوى العقل أن تضعفه أو تفسده أو تنقص منه) كما قال (وردزورث) (20).

ومن المسلّم به أن المخيلة الفنية هي الملكة الأولى والأداة الرئيسة التي يعتمد عليها الفنان والشاعر لخلق أعماله ورسم رؤيته الخاصة لمفردات الواقع الذي يعيش فيه. إلا أن هذه المخيلة الفنية حسب قول (كولردج): (لا تنسخ الواقع ولا تصوّره تصويراً مثالياً، بل تغيّره أو بالأحرى تشوّهه) (21).

ومن ثمّ فإن آلية عمل المخيلة الفنية تشبه الآلية التي تصنع الأحلام. والنص الشعري يشبه الحلم في طريقة تعبيره عن الإحساس بالواقع والرغبة في تغييره. بل ربما كانت طبيعة الشعر هي من طبيعة الأحلام نفسها. ويمكن لنا أن نلاحظ ذلك فيما قاله واحد من أشهر علماء النفس الذين درسوا الأحلام، وهو عالم النفس الأمريكي ذو الأصل الألماني (إريك فروم)، ففي حالة اليقظة (نحن نعمل ونراقب، ونرى الأشياء

من الخارج... على أننا كذلك عديمو التخيل إلى حد ما فنادرًا ما يتخطى خيالنا مطابقة القصص والحبكات التي هي جزء من خبرتنا الفعلية، إلا إذا كنا أطفالاً أو شعراء... ونسمي حقل الملاحظة النهارية (الواقع)... وحين نكون نياماً ننتبه إلى شكل آخر للوجود. نحلم. نخترع القصص التي لم تحدث، والتي ليس لها في بعض الأحيان سابق في الواقع... وفي الحقيقة، نحن في أحلامنا مبدعو عالم ليس للزمان والمكان، اللذين يحددان كل نشاطات جسدنا، سلطان عليه... وفي حياتنا النائمة يبدو أننا ننزع الغطاء عن المخزون الكبير للخبرة والذكرى الذي لا نعرف في النهار أنه موجود.. (22).

وذلك يعني أن الحلم يشبه الشعر في تقنيته، وذلك ما يذهب إليه الناقد الماركسي الانكليزي (كريستوفر كودويل) الذي يقول في كتابه شديد الأهمية (الوهم والواقع): (إن ما يميز الحلم هو أن الحالم يلعب دائماً الدور الرئيس فيه. فهو موجود فيه دائماً، وأحياناً في أقنعة عديدة. وهذا التمرکز الذاتي نجده يميز الشعر.. وإن ما يميز آلية الحلم، هو أن كل رمز من رموز الحلم مغالى في تحديده وله عدد هائل من المغازي العاطفية المختلفة. وقد رأينا هذا أيضاً كميز للكلمات الشعرية، وينبع من السبب نفسه، وهو أن رموز الحلم تقيم مباشرة من خلال مضمونها العاطفي وليس كرموز لعالم زائف كيفنا فيه أنفسنا أول ما كيفناها. وعليه فإن لا ترابط الحلم منطقياً يقابل الإيقاع والسجع اللانطقيين للشعر). (23)، ويضيف في موضع آخر: (وكما أن الحالم يعيش كلية في صور حلمه، دون العودة إلى واقع آخر، فإن قارئ الشعر يعيش في كلمات الشعر دون العودة إلى الواقع الخارجي... وصور الحلم كما هي أفكار الشعر مادية ملموسة. ففي كل حلم وكل قصيدة تلعب صورة الذاكرة وكذلك الكلمة دوراً مختلفاً، ولذا يكون لهما معنيان مختلفان... كل حلم وكل قصيدة عالم قائم بذاته). (24)

وفي محاضرة خصصها (بورخيس) للحديث عن الأحلام، يقول: (لدينا هاتان الفكرتان: الإيمان بأن الأحلام هي جزء من حياة اليقظة، والأخرى، الأكثر روعة، هي إيمان الشعراء: اليقظة برمتها حلم). (25).

ويبدو أن هذا المعنى هو ما قصد إليه، حين استهل المقطع الثاني من قصيدته بهذه العبارة: (نحس أن اليقظة ما هي إلا حلم آخر). أي أن الشاعر هو من يتجاوز آلية

الإدراك العادي، لصالح آلية الإدراك الفني أو الحلم، ويحول جميع ما يمر به من أحداث، وما يعتريه من أحاسيس وانفعالات ومواقف، إلى خيوط قابلة لأن تغزلها مخيلته الفنية لتصنع منها نصاً شعرياً. (فالأدب ليس طريقة لمعرفة الواقع، وإنما نوع من الحلم الطوباوي الذي يتواصل عبر التاريخ) (26) حسب ما يؤكد الناقد المعروف نور ثروب فراي.

ولا بد لنا هنا أن نتذكر ما قاله المعلم (سوزيكي) لتلميذه الشاعر الشاب (يوكو) في رواية (نيج) للمؤلف الفرنسي (مكسنس فيرمن): (الأمر الأكثر صعوبة بالنسبة للشاعر هو البقاء على نحو مستمر فوق سلك الكتابة ذاك، وأن يعيش كل ساعة من حياته على مستوى الحلم، من غير أن ينزل قط، ولو لحظة واحدة، من على حبل تخيله) (27). ولا يعني هذا أن الشاعر أو الفنان أو الحالم يتعد بذلك عن الحقيقة، ف(النوم مشغول بوظيفة الخبرة الذاتية) كما يقول أريك فروم (28)، الذي يضيف أن (الحلم خبرة حقيقية حاضرة، إلى حد أنه يوحي بسؤالين: ما الحقيقة؟ وكيف نعرف أن ما نحلم به غير حقيقي وأن ما نختبره في حياتنا اليقظة حقيقي؟ لقد عبر شاعر صيني قديم عن ذلك بشكل مناسب: (حلمت الليلة الفاتئة أنني فراشة، وأنا الآن لا أعلم أنا الإنسان الذي حلم أنه فراشة، أم أنني الفراشة التي تحلم الآن أنها إنسان). (29).

وفي قصة (كتابة الإله). يقول بورخيس على لسان بطل القصة: (أنت لم تستيقظ إلى اليقظة، بل إلى حلم سابق. وهذا الحلم ينطوي داخل حلم آخر، وهكذا إلى ما لا نهاية) (30).

ويبدو واضحاً أن ذلك بالضبط ما عناه في السطر الثاني من هذا المقطع حين قال: (يحلم أنه غير حالم). فماذا لو كانت حياتنا كلها مجرد حلم نحلم فيه أننا في حالة يقظة؟. وهو ما يتطابق مع قول الشاعر الألماني (فالتر فوجيلويد): (تراني حلمت حياتي، أم أنها كانت حلماً) (31). وما يذكرنا بقول (نوفاليس): (حين نحلم أننا نحلم، فهذه بداية اليقظة) (32).

وهناك قصيدة قديمة لشاعر صيني يدعى (لي بو) يقول فيها: (ليست الحياة في هذا العالم إلا حلماً كبيراً

ولن أفسدها بعمل أي شيء ، أو بالقلق على أي شيء (33)
كما يمكن لنا أن نجد المعنى نفسه في تراثنا الشعري العربي أيضاً. فهذا أبو العلاء
المعري يقول :

دنياك هذي منامٌ إن جرى حلمٌ
فيها بشرٌ فأملُ غبطة الحلم
كما يقول ابن الفارض :
ورعى ليالي الحيف ما كانت سوى
حلم مضى مع يقظة الإغفاء
ويقول أبو العتاهية :
وكان طعم العيش حين مضى
حلم يحدث عنه حاله
أما حازم القرطاجني فيقول :
ما يقظات العيش إلا حلم
ولا مرائي الدهر إلا كالرؤى.

وفي السطرين الأخيرين من هذا المقطع ، يطرح الشاعر مسألة الموت والحلم ،
فلطالما اعتقد البشر أن الموت شكل من أشكال النوم الطويل. وقد دُعي النوم بحق
(شقيق الموت) حسب قول أريك فروم (34). وبما أن النوم حالة خاصة من اليقظة ،
يرتفع فيها الخيال ، وتنبع منها الأحلام والأشعار ، كما بات واضحاً من مناقشتنا
للسطرين الأولين من هذا المقطع ، فما الذي يمنع الموت من أن يكون حالة خاصة من
الحياة ، تنفتح على آفاق جديدة ، وأساليب مختلفة ، لمعرفة العالم واكتشاف الوجود.
وقد سبق لأفلوطين أن قال : (أن تعبر من حياة إلى أخرى هي كمثل النوم في أسرة
مختلفة في غرف مختلفة) (35) .

فالموت نوع من الحلم ، وهو ما يقوله بورخيس في هذين السطرين : ما نخشاه في
عظامنا ليس إلا الموت ، الذي ندعوه كل ليلة حلمًا. وبهذا المعنى ، لم يعد ثمة ما يخيف

من الموت، ولاسيما إذا ما وضعنا نصب أعيننا الصورة البؤرية في هذا المقطع، وهي التطابق بين الحلم والعمل الفني أو النص الشعري، مما يدفع بنا إلى الإيمان بأن الفن وسيلة لمجابهة الموت. أو، على الأقل، أنسته، وجعله مألوفاً، وقابلاً لأن يتعامل معه الإنسان بشفافية وموضوعية.

وفي المقطع الثالث من هذه القصيدة، يقول بورخيس:

نرى في كل يوم وعام
رمزاً لجميع أيام الإنسان وسنيه
ثم نحيل انتهاك السنين
إلى موسيقى، صوت، ورمز)

وكما نرى، فهو يعود في هذا المقطع إلى مشكلة (الزمن). هذه المشكلة التي طالما أرقته، وشكلت عنصراً مهماً من عناصر فكره الفلسفي، ورؤاه الشعرية.

فقد قاده تفكيره العميق، ومكابداته الكثيرة، إلى فكرة (دحض الزمن). هذا الدحض الذي تنبأت به قصيدته (نقش على أي قبر) و(الحيلة) من ديوانه (وهج بوينس آيرس) الصادر عام 1923، وكذلك مقالان له في كتابه (استقصاءات) عام 1926، ومن ثم مقاله (الإحساس بالموت) من كتابه (تاريخ الأبدية) الصادر عام 1936. وقام بعد ذلك بعرض تأملاته واستنتاجاته حول هذا الموضوع في مقاله (دحض جديد للزمن) الذي كتبه عام 1946 (36). وفيه يقول: (أنا أنكر وجود زمن واحد وحيد، تتصل فيه كافة الأشياء مكونة سلسلة). (37). فالزمن (ليس سوى وهم: يكفي اختلاف وعدم انفصال لحظة تنتمي إلى ماضيها الظاهري عن لحظة أخرى تنتمي إلى حاضرها الظاهري لتحطيمه) (38). ثم يخلص إلى مقولة شوبنهاور: (شكل تجلّي الإرادة هو الحاضر وحسب، لا الماضي ولا المستقبل، فهذان الأخيران لا وجود لهما إلا في التصور وعن طريق ارتباطهما بالوعي الخاضع لمبدأ الاستدلال الوافي) (39). ليصل في نهاية مقاله إلى هذه المقولة الفاتنة: (الزمن هو المادة التي أنا مصنوع منها. والزمن نهر يجرفني معه، لكنني أنا النهر. وهو نمر يفتك بي، لكنني أنا النمر. وهو نار

تحرقني، لكنني أنا النار. والعالم، لسوء الحظ، واقعي. وأنا، لسوء الحظ، بورخيس. (40). وعلى ضوء ما سبق، يمكن لنا فهم أن جميع أيام الإنسان، تتكشف في يوم واحد، هو اليوم الذي يعيشه الآن. لأن الماضي ما هو إلا ما يستحضره وعيه الحاضر من أحداث نسميها ذكريات. وأن المستقبل ما هو إلا ما يتصوره في ذهنه من آمال وأمنيات وتوقعات. ومن ثم فإنه يرى في كل يوم يعيشه، رمزاً لجميع الأيام. وفي كل عام يمر على البشرية، رمزاً لجميع الأعوام.

ولكن ما الذي يعنيه ذلك بالنسبة للشاعر؟ إنه يعني أن لحظة كتابة القصيدة، هي اللحظة التي يتكشف فيها الزمن بأكمله، ماضيه وحاضره ومستقبله. إنها الزمن الذي ليس سواها من زمن. وهي اللحظة التي عناها بورخيس في إحدى محاضراته حين قال: (على الرغم من أن حياة إنسان تتألف من آلاف وآلاف اللحظات والأيام، إلا أن هذه اللحظات الكثيرة، وهذه الأيام الكثيرة، يمكن لها أن تختزل في لحظة واحدة: اللحظة التي يتقصى فيها الإنسان من يكون، عندما يرى نفسه وجهاً لوجه مع نفسه). (41).

وكي يتقصى الشاعر من يكون، وكما يستطيع أن يرى نفسه، التي تمثل الجوهر الإنساني بأكمله في تلك اللحظة، فإن عليه أن يستنفر حواسه جميعها، ويستحضر ذكرياته وتجاربه ومهاراته ومعارفه كلها، ويبحث قدراته على التخيل والاستبصار والرؤية، لتعمل بأقصى طاقاتها. (وإذا كان على الشاعر أن ينظر في أعماق قلبه، فإن عليه أن ينظر، زيادة على ذلك، في تلافيف دماغه وجهازه العصبي؛ أي في مخزونه الثقافي والفكري، على حد تعبير (ت.س. إليوت) (42). وبذلك يتمكن الشاعر من أن يحيل (انتهاك السنين) إلى عمل فني، قوامه الموسيقى والصوت والرمز. وهي العناصر الرئيسة التي تقوم عليها بنية النص الشعري.

أما الموسيقى، فلأنها (ذلك الشكل الغامض للزمن) على حد تعبير بورخيس في قصيدته المعنونة ب(الهبات) (43). و(الفنون كلها تصبو إلى شرط الموسيقى) كما قال (والتر باتر) (44). و(عندما تصبح اللغة موسيقى وعاطفة، يبدأ الشعر ينكشف لنا) كما قال بورخيس نفسه (45).

وحين يعدّ (الصوت) ركناً رئيساً من أركان النص الشعري، إلى جانب الموسيقى والرمز، فلأنه يرى أن (الشعر الرفيع يجب أن يقرأ بصوت عال. القصيدة الجيدة لا تسمح لنفسها بأن تقرأ بصوت خفيض أو بصمت. إذا استطعنا أن نقرأها بصمت فهي ليست قصيدة صالحة. تتطلب القصيدة طريقة في اللفظ. دائماً يتذكر الشعر أنه فن شفوي قبل أن يكون مكتوباً. إنه يتذكر أنه كان في البدء أغنية) حسب قوله في إحدى محاضراته (46). وهو ما ينسجم مع مقولة (إدغار آلان بو): (إن العوامل الصوتية والقوى النغمية ينبغي أن تبقى في المكان الأول ولا يضحى بها من أجل العوامل المعنوية أو الفكرية) (47).

أما عن الرمز، فبورخيس يرى أن (اللغة كلها جهاز من الرموز) (48)، و(اللغة خلق جمالي) (49) و(أن الكلمات كانت سحرية في البدء، وتعاد إلى السحر على يد الشعراء) (50). و(لا وجود لجملة لا تتضمن الكون بأكمله) (51)؛ بل إنه لا يرى في تاريخ البشرية كله سوى أنه (مجموعة من الاستعارات) (52). ولبورخيس نظرة جديدة بالاهتمام، فيما يتعلق بالرموز والاستعارات التي يستعملها شعراء العالم. فهو يرى أنه لا وجود سوى لعدد محدود جداً من أنماط الاستعارات. أو حسب تعبيره: (لا وجود إلا "لذينة" من الاستعارات، وإن كل الاستعارات الأخرى ليست سوى ألعاب اعتباطية) (53).

وفي حوار معه يقول: (حين كنت شاباً كنت أصيد استعارات جديدة على الدوام، ثم اكتشفت أن الاستعارات الجيدة حقاً هي دائماً نفس الشيء. أقصد حين نقارن الزمن بالقطار، النوم بالحياة، الحياة بالحلم، تلك هي الاستعارات الكبرى في الأدب لأنها تنسجم مع شيء أساسي. لو اخترعت استعارات، فهي عرضة للإدهاش خلال جزء من الثانية، لكنها لا تصدم بانفعال عميق أياً كان) (54). وفي الحقيقة فقد سبق للشاعر الأرجنتيني (لوغونيس) أن كتب في عام 1909 أنه (يعتقد أن الشعراء يستخدمون دوماً الاستعارات نفسها) (55).

إلا أن المهم في رأي بورخيس أن هذه (الأنماط القليلة تتقبل عدداً غير متناه تقريباً من التنويعات) (56). ويمكن لنا أن نجد تطبيقاً لهذه النظرة في المقطع التالي من هذه القصيدة:

يقول بورخيس في المقطع الرابع :
(نرى في الموت حلمًا. في الغروب
حزنًا مذهبًا. ذلك الشعر
ذلول وخالد، شعر
يعود، كالفجر، والغروب)

فالصورة الأولى التي تقرن الموت بالحلم، صورة شائعة في الشعر العالمي كله. ويمكن لنا أن نقع على عدد كبير من التنويعات التي أجراها الشعراء عليها، لتوظيفها في رؤاهم التي أرادوا توصيلها. وقد سبق وذكرنا كيف استخدم أفلوطين هذه الصورة، ويمكن لنا أن نضيف بعض ما قاله شعراؤنا العرب. فهذا ابن شهيد الأندلسي يقول :

زمن قضى ثم انقضى فكأنه
حلم قرأت الموت في تفسيره
فأصبح الموت عنده تفسيراً لحلم الحياة التي عاشها. أما ابن نباتة المصري فيقول :
كأنما نحن والأوقات في حلم
مخيل، وكأن الموت تعبير

وهو تنويع على المعنى السابق، فما نحن وما الزمن (الأوقات) إلا حلم في مخيلة، وما الموت سوى تعبير عن هذا الحلم.

أما فيما يتعلق بالصورة الثانية في المقطع نفسه، والتي تصف الغروب بالحزن المذهب، فقد دأب الشعراء على الربط بين الغروب في الطبيعة، والحزن في النفس، واستحضار اللون الذهبي من قرص الشمس الذي يصنع الغروب بحركته. ويمكن لنا أن نتأمل التنويعات التي قام بها الشعراء على هذه الصورة، بالمقارنة بين قصيدتين حملتا العنوان نفسه (المساء). الأولى للشاعر (خليل مطران)، والثانية للشاعر (ليوبولدو لوغونيس).

يقول خليل مطران في قصيدته :
(ولقد ذكرتُك والنهارُ مودعُ

والقلب بين مهابةٍ ورجاءٍ
وخواطري تبدو تجاه نواظري
كلمى كدامية السحابِ إزائي
والشمس في شفقٍ يسيل نضاره
فوق العقيق على ذرى سوداء
فكان آخر دمة للكون قد
مزجتْ بآخر أدمعي لرنائي (57)

وكما نرى، فقد ربط الشاعر ساعة الغروب، ساعة توديع النهار، بالحزن الطافح من خواطره الجريحة. ورأى في الشمس التي تحتضر في الأفق، نضاراً، أي ذهباً سائلاً. وبالرغم مما تنضوي عليه هذه الأبيات من حرارة العاطفة وشفافية التعبير، فإنها لم توغل في الإغراب إلى المستوى الذي بلغه (لوغونيس) في قصيدته التي حملت عنوان (المساء) أيضاً. والتي يقول فيها:

(إن غروب الشمس كان طاووساً أخضر فاقعاً منتشياً في الذهب) (58).

ويقطع النظر عن قناعتنا بمدى الإضافة التي حققها الشاعر باستخدامه للطاووس في هذه الصورة، فإن المهم، في نظر بورخيس، هو شعورنا بأن الشاعر (احتاج إلى هذه الاستعارة كي ينقل إلينا أحاسيسه. هذا هو ما أفهمه من الاقتناع بالشاعر) (59). فالاستعارات، كما يقول (لا تستدعي الإيمان بها. ما يهم حقاً هو أن نفكر في أنها تستجيب لانفعال الكاتب وعاطفته) (60).

ولا بدّ لنا من أن نشير هنا إلى الفكرة التي ختم بها بورخيس محاضرتَه عن (الاستعارة) حين قال: (يمكننا أن نجرب تنويعات جديدة من الاتجاهات الأساسية، ويمكن للتنويعات أن تكون جميلة جداً... ولكن يمكن أن يتاح، ولماذا لا نأمل ذلك، ابتكار استعارات لا تنتمي، أو أنها لم تنتم بعد، إلى الأنماط المقبولة والمعترف بها) (61).

وهكذا يمكن للشعر أن يكون ذلولاً، يحمل أحزان الإنسان، وينقل مآسيه، ويعبر عن معاناته وهمومه، بصور شفافة، قريبة، تستجيب لها النفوس بتلقائية. ويمكن له أن يكون متعالياً، يخلق في آفاق الأسرار الكبرى للحياة والوجود، ويغوص عميقاً في أغوار النفس البشرية، متوسلاً إلى ذلك جميع طاقات اللغة، وأقصى أمداء التخيل، وأعمق إichات النغم. وفي جميع الأحوال، يبقى شعراً. ف(الشعر، كالحياة، يعد شيئاً واحداً.. مادة مستمرة أساساً، أو طاقة دائمة) كما يقول (ج.ماكيل) (62). الذي يضيف: (الشعر، تاريخياً، حركة مترابطة، سلسلة من البيانات المتكاملة المتعاقبة. فكل شاعر، بدءاً من هوميروس أو أسلافه حتى يومنا هذا، كان بدرجة ما وعند نقطة ما، صوت حركة الشعر وطاقته، إذ غدا الشعر فيه للحظة مرثياً ومسموعاً ومجسداً، وقصائده الموجودة هي السجل الذي خلفه لذلك التجسيد الانتقالي الجزئي.. إن تقدم الشعر بقوته الهائلة ووظيفته المجيدة تقدم خالد) (63).

وفي جميع الأحوال، لن يبتعد الشعر عن الإنسان. فمهما عانى من الغربة والاغتراب، ومهما كابد من الألم واليأس، سيحمل الشعر إليه تبشير الفجر. ومهما خبت في عروقه صبوات الحياة، سيعود الشعر ليذكره أن الشمس لا تغرب إلا لتشرق من جديد، في دورة أبدية خالدة. ولذلك يكون الشعر خالداً، خلود الجوهر الإنساني نفسه.

وفي المقطع الخامس من القصيدة، يقول بورخيس:

في المساء، يوجد وجه يرانا

ذات حين، من أعماق مرآة.

الفن لا بد أنه من نوع تلكم المرآة،

تفشي لكل منا وجهه.

وكما هو واضح، فالمرآة تشكل بؤرة هذا المقطع، مع الوجه الذي يطل من أعماقها ليرانا. ومن ثم فإن هذه المرآة تختلف عن التي نعرفها في حياتنا الواقعية، لأن الواقع يفرض أن يكون الوجه أمام المرآة ينظر فيها ليرى خيال نفسه. أما هنا فالوجه

يطلّ من المرأة ليرانا، فيتعرّف علينا، ثم يعرفنا على أنفسنا ويفشي لنا أسرار وجوهنا التي لا ندركها على حقيقتها بحواسنا ووسائلنا العادية، ونحتاج إلى وجه المرأة ليبصرنا بها.

ومن المعروف أن ظهور (المرأة) في الأعمال الإبداعية، يعود إلى عهد الأساطير، التي أسبغت عليها الكثير من الدلالات السحرية والعجائبية. وكلنا نتذكر أسطورة (نرسيس) الذي تمرأى في سطح ماء البحيرة، فأدرك ما كان يتمتع به وجهه من جمال، لم يكن قد اكتشفه قبل ذلك، واستحوذ عليه هذا الإدراك حتى أغرقه وحوله إلى زهرة نرجس. وكذلك أسطورة (ميدوزا) التي اكتسبت فيها المرايا قوة خارقة، مكّنت (بريسوس) من القضاء على تلك المرأة المخيفة التي كانت تحوّل كل من ينظر إليها إلى حجر.

وقد حافظت المرايا على دلالاتها السحرية والعجائبية في الكثير من الأعمال الأدبية في العالم، ويمكن لنا أن نذكر قصة (سنو وايت والأقزام السبعة) التي جعلت من المرأة وسيلة للمعرفة وللإجابة عن الأسئلة التي تطرح عليها. وكذلك رواية (صورة دوريان غراي) المشهورة للروائي (أوسكار وايلد).

ومن التراث العربي يمكن لنا أن نذكر الكثير من الحكايات الشعبية، ومن الاستخدامات الأدبية لرمز (المرأة)، مثل قول المتصوف المعروف (أبي يزيد البسطامي): (كنت لي كالمرأة، فصرت أنا المرأة) وهو بذلك يخاطب (المطلق) أو (الحبيب) ويكّني عن التماهي به.

لذلك لم يكن غريباً أن تحتلّ (المرأة) مكاناً أثيراً في أدب (بورخيس). فهو يتحدث عنها كثيراً في سياق مقالاته وقصصه وقصائده. وفي قصة له بعنوان (المرايا المجدّعة) يقول: (وأنا صغير كنت أحس أمام المرايا الضخام بنفس رعب التطابق الشبحي أو الحقيقة المتعددة. وكانت توظيفاتها الدائمة والمعصومة، ملاحقاتها لأفعالي، إيماءاتها الواسعة، كلها خارقة للطبيعة حينذاك) (64). كما يقول: (أعرف أنني كنت أشاهدها كهوا جس، وخفت أحياناً أن تبدأ الانحراف عن الحقيقة، ومرات أخرى خفت أن أرى وجهي هناك مشوهاً بمغالطات غريبة) (56). وهكذا تبدو المرأة عنده مصدراً للرعب

لأسباب متعددة، منها ما تعكسه من تطابق بين الوجود الواقعي للمرء، وصورته الشبحية فيها، مما يدفع إلى التشكيك بحقيقة وجودنا نفسه، وإثارة الاحتمال بأننا قد لا نكون سوى صور شبحية وهمية. ومنها تشظي حقيقة الأشياء وتعدد أشكال وجودها حسب المرايا التي تعكسها. أما أخطر ما فيها فهو ملاحظتها الدائمة لأفعالنا، وتسجيلها لحركاتنا، مما يجعلنا نشعر بها وكأنها عيون تنتهك خصوصيتنا، وتراقب سلوكنا. يضاف إلى ذلك ما قد تقوم به المرايا من تشويه للملامح الوجوه، في حال كسرها أو تعددها، أو في حال كونها محدبة أو مقعرة، مما يثير في المرء الشعور بأنه (ضائع في متاهة من مرايا لا تعرف التعب) حسب قول بورخيس في قصة أخرى له عنوانها (الخالد) (66). ولا شك أن التعبير عن هذا الرعب من المرايا، ليس جديداً في الأدب، فقد تناوله الأدباء بأشكال متنوعة في قصصهم وقصائدهم. ويمكن لنا هنا أن نذكر الكاتب والشاعر الأمريكي (إدغار آلان بو) وقصته (حكاية آرثر غوردون بن) التي يتحدث فيها عن رجل يرى المرأة لأول مرة، فينهار من الذعر (67). عدا عن أن (أدغار آلان بو) نفسه كان يشترط وضع المرايا في مكان لا تستطيع معه أن تعكس الرجل الجالس، بسبب خوفه من رؤية نفسه في المرأة (68). فقد يبدو الوجه في المرأة غريباً إلى درجة تجعل المرء ينكر صورته، بل ويفترض أنها تتآمر عليه. لأنه في واقعه النفسي، يريد إنكار الحقيقة، التي يشعر بالاغتراب عنها. وهو ما يقوله بورخيس في قصيدة أخرى له عنوانها (الأعمى) :

(لا أعرف الوجه الذي يلتفت إليّ

عندما أنظر في المرأة، كما لا أعرف

ذلك الرجل العجوز الذي يتآمر في ألق المرأة) (69).

وقد يكون الخوف من المرأة، في جوهره، خوفاً من الزمن وصروفه وتدايعاته. فالمرأة ترصد فعل الزمن وندوبه التي يحفرها في ملامحنا وفي حياتنا. بمعنى أنها يمكن أن تكون سجلاً وتأريخاً للزمن. لذلك حين أراد بورخيس أن يتحدث عن المراحل المتعددة في حياته، في قصيدته (مرثية)، لم يجد إلا هذا التعبير :

(وشاخ في مرايا كثيرة جداً) (70)

و في قصيدته عن (سبينوزا) تصبح للمرايا أحلامها أيضاً، إذ يقول :

(ذلك الانعكاس للأحلام في حلم مرايا أخرى) (71)

وبالإضافة إلى ذلك، يرى بورخيس أن المرأة (كائن إنساني)، فهي (تعودنا على رؤية عالم الظواهر، عالم يتماهى أخيراً مع الشاعر) (72). وهو ما دفعه، في إحدى محاضراته، إلى استحضار قصيدة الشاعر (إنريك بانشر) التي يقول فيها:

(المرأة سخية ووفية في انعكاسها

حيث المادة الحية معتادة

على أن تكون مظهراً

تشبه ضوء القمر في الظلام...

إذا كانت تضاعف الألم، فإنها أيضاً تكرر

الأشياء التي هي بالنسبة لي حديقة الروح.

وربما تأمل أنه في يوم ما سوف يحيا

في وهم سكينتها الزرقاء

الضيف الذي سوف يترك منعكساً على صفحتها

جهاهاً متلاصقة، وأياد متصالبة.) (73)

فالمرأة لا تعكس الواقع فحسب، بل تكشفه وتنيره، مثلما ينير ضوء القمر الظلام. وتجسد المشاعر وتكشفها، فتعمق الإحساس بالألم، وتظهر خبايا الروح. كما أن الصورة التي تعكسها للضيف الذي يلصق جبهته عليها، ليست مجرد ظل أو وهم، بل إن الحياة يمكن أن تدب فيها، لتصبح كائناً حياً يخرج من وهم السكينة الزرقاء.

وهكذا، يتسع مفهوم (المرأة) عند بورخيس، لتكتسب مزايا ميتافيزيقة، لا توصف بها عادة إلا الآلهة. فهي لانهائية، مرتبطة بميثاق قديم، ينيط بها عملية الخلق وتوليد العوالم. فهو يقول في قصيدته (المرايا):

(لا نهائية أراها

منقذة لميثاق قديم:

مضاعفة العالم مثل الفعل المولّد) (74)

وفي مقالته (مرآة الألفاظ)، يثبت بورخيس قول (بولس): (فإن ملذات العالم قد تكون هي عذابات الجحيم، مرئية مستعادة، في مرآة) (75). وينقل عن (دي كوينسي) قوله: (إن أقل الأشياء في الكون هي مرايا باطنية للأكبر منها) (76). وفي الحوار الذي أجرته معه (رونالد كرسست) عام 1966، يؤكد لها بورخيس أن (كل شيء في هذا العالم قدح سري، أو مرآة باطنية للكون) (77)

والآن، أصبح في وسعنا أن نفهم ما عناء بورخيس، عندما قال في هذا المقطع من القصيدة أن (الفن لا بد أنه من نوع تلکم المرأة، تفشي لكل منا وجهه). فالفن، بالرغم من صدوره عن الواقع، وتوقه للتطابق مع الحياة، فإنه يقدم صوراً متعددة، وإيماءات واسعة، وهو اجس تتشظى فيها المظاهر الخارجية للأشياء، لأن وظيفته الأسمى هي النفاذ إلى لب الموجودات، وأعماق الأسرار، للكشف عن الحقيقة التي نخافها لأننا نجهلها. كما أن الفن، وسيلة للإبتكار والخلق وتوليد عوالم خيالية توازي العالم المعيش. وهو سجل للزمن، ومؤرخ حقيقي للوجود الإنساني. ولا يعكس الفن واقع هذا الوجود فحسب؛ بل ينيره ويكشف خفاياه. كما يظهر خبايا النفوس، ويجسد المشاعر والأحاسيس والأحلام والرؤى والتطلعات. مما يجعل من الإبداعات الفنية كائنات حية تمثل الجوهر الإنساني أجمل وأكمل تمثيل. ولا يقتصر هذا الدور على النصوص التي يتعمد مبدعوها مقاربة القضايا الكبرى في الحياة والوجود؛ بل إن أي نص يحمل عاطفة صادقة، ورؤية نافذة، يمكن أن يعبر عن الوجود بأكمله، فكل نص هو مرآة باطنية للكون بمظاهرة المختلفة، وللإنسان بأحواله المتعددة.

وفي المقطع السادس من القصيدة، يقول:

(إنهم يخبروننا كيف أن يوليسيس، متخماً بالعجائب،

انتحب بحب ليلمح جزيرته إيثاكا من بعيد

متواضعة وخضراء. والفن هو إيثاكا تلك

إيثاكا الأبدية الخضراء، وليس إيثاكا العجائب.).

وفي هذا المقطع، يستحضر بورخيس البطل الأسطوري (يوليسيس)، بطل ملحمة (الأوديسة) لهوميروس.

ويعرف كل من قرأ نصاً لبورخيس، ولَعَهُ الشديد باستحضار أبطال الأساطير، والشخصيات الروائية الأدبية، وأعلام الشعر والفلسفة، إلى درجة يصبح معها هذا الولع واحداً من الأعمدة الرئيسة التي يقوم عليها عمله الإبداعي. فكل نص من نصوصه يزخر بالإحالات والإشارات والتضمينات المستمدة من ثقافات العالم المختلفة، في عصورها جميعها، بحيث يتحوّل معه النص البورخيسي، مهما كان قصيراً، إلى مكتبة غنية. وربما كان هذا هو السبب وراء قصور القارئ غير المثقف في التواصل الفعال معه. بالرغم من أن ذلك ينسجم تمام الانسجام مع فكرة بورخيس عن الكون، الذي لا يرى فيه أكثر من مكتبة (78). هذه الفكرة التي تمثل بدورها، واحدة من الأسس التي تقوم عليها رؤية بورخيس للعالم والفكر والأدب.

ومعرفة منجزات الفكر البشري، شرط لا غنى عنه لتكوين الشاعر المبدع. وهو ما عبّر عنه بورخيس في قصته (المرأة والقناع) حين سأل ملك إيرلندا شاعره: هل ترى نفسك كفوّاً لهذه المهمة؟ فأجاب: (أجل يا مولاي.. لقد درّبت نفسي لإثنتي عشر شتاءً على ضبط إيقاعات العروض، وأعرف عن ظهر قلب الأساطير الثلاثمائة والستين التي تشكّل أساس الشاعر الأصيل). (79) فالشاعر إذاً، لا يمكن أن يكون أصيلاً، إلا إذا كان ممتلكاً لأساطير البشرية، ومدرّكاً لمعانيها، وقادراً على استخدام تفاصيلها ورموزها لتعزيز بنية النسيج الشعري للقصائد التي يكتبها، حين يرى أن ذلك سيعمّق من دلالاتها، ويوسّع من طيف إحياءاتها.

وقد عززت كشوفات علم النفس، العلاقة بين الأسطورة والأدب. كما عززتها المدارس النقدية الحديثة، إلى درجة أن الناقد المشهور (نور ثروب فراي) يرى أن الأدب جاء (من صورة العالم التي قدمتها الأسطورة.. فليس بينه وبين الأسطورة أي فرق، لا في النوعية ولا في الشكل، إلا قليلاً. ومهما ربا عدد الأدباء فإنهم يظلّون ضمن الدائرة المغلقة التي أحكمتها الأسطورة) (80). وعن الفرق بين الأسطورة والأدب، يركّز فراي على (فرق واحد هو الانزياح، فالأدب هو أسطورة تتزاح عن الأسطورة الأولية التي هي الأساس وهي البنية. وكل صورة في الأدب، مهما تراءت لنا جديدة، لا تعدو

كونها تكراراً لصورة مركزية، مع بعض الانزياح أحياناً، ومع مطابقة كاملة أحياناً أخرى (81). وهكذا فإن وظيفة النقد الأدبي عند فزاي (تكاد تنحصر في معرفة مدى الانزياح. أو ما الدرجة التي انزاح فيها الأدب عن الصورة المركزية؟ (82).

وربما كانت هذه الفكرة تتطابق مع فكرة بورخيس عن (الحبكة)، فهو يقول في إحدى محاضراته (أنه ربما كانت كل الحبكات تستجيب فقط لعدد محدود من الأنماط. إن الناس اليوم، بالطبع، يخترعون الكثير من الحبكات التي تصيبن بالانبهار. ولكن هجمة الحبكات الحاذقة هذه قد تضعف وتنهار، ونكتشف عندئذ أن كل هذه الحبكات ما هي إلا تنويعات ظاهرية لعدد محدود من الحبكات الجوهرية) (83).

وفي المحاضرة نفسها يتنبأ بورخيس ب(موت الرواية) قائلاً: (أظن أن الرواية آخذة بالإخفاق..ولكن هناك شيئاً مرتبطاً بالحكاية والقصة، شيئاً يبقى ويستمر على الدوام) (84). ونستطيع أن نفهم أن هذا الشيء المرتبط بالحكاية والقصة، والقادر على البقاء والاستمرار، هو العنصر القصصي أو السرد في النص الشعري. وهو ما يؤكد قوله: (إذا ما قيض لرواية القصص وغناء الأشعار أن يعودا إلى الاندماج معاً، فإن شيئاً بالغ الأهمية سيحدث) (86). ولا شك أن الشكل الأسمى لاندماج السرد القصصي بالخطاب الشعري، يتجلى في (الملحمة). لذلك يقول بورخيس: (الناس يتلهفون، بطريقة ما، إلى الملحمة. أظن أن الملحمة هي من الأشياء التي يحتاج البشر إليها) (86) ويؤكد في نهاية المحاضرة: (إنني أفكر في أن الملحمة ستعود إلينا. وأظن أن الشاعر سيعود ليكون خالقاً من جديد. أعني أنه سيروي قصة وسيغنيها أيضاً. ولن نعتبر هذين الأمرين مختلفين، مثلما لا نعتبرهما مختلفين عند هوميروس وفيرجيل). (87).

ومع أن بورخيس يتقمص شخصية (هوميروس) في قصته المشهورة (الخالد) التي يقول في نهايتها: (لقد كنت أنا هوميروس) (88)، فإنه يؤكد ضرورة أن يكون لكل شاعر أو كاتب أو قارئ أسطوره الخاصة، التي لا تتطابق بالضرورة مع الأصل. فهو يقول في قصته (يوتوبيا رجل متعب) من مجموعته (كتاب الرمل): (إذن فكل شخص

يجب أن يكون "برناردشو" الخاص به، ويسوع المسيح الخاص به، و"أرخميدس الخاص به" (89).

وعلى هذا الأساس، فإن (يوليسيس) الذي يظهر في هذا المقطع من القصيدة، هو (يوليسيس) الخاص ببورخيس، مثلما كان يوليسيس الذي ظهر في الأنشودة السادسة والعشرين من الكوميديا الإلهية، هو (يوليسيس) الخاص بدانتى. ومثلما كان (يوليسيس) الخاص بـ (جيمس جويس) في روايته المشهورة.

و(يوليسيس) في الأصل، هو بطل ملحمة (الأوديسة)، التي يقول عنها بورخيس (إنها تتضمن في الواقع قصتين: عودة يوليسيس إلى بيته، وعجائب البحر ومخاطره. إذا ماتناولنا الأوديسة بالمعنى الأول، فستكون لدينا فكرة العودة، فكرة أننا نعيش في الصحراء، وأن بيتنا الحقيقي هو في الماضي، أو في السماء، أو في أي مكان آخر، وأننا لسنا في بيتنا مطلقاً. ولكن، لا شك في أنه لا بد حياة البحارة والرجوع من أن تتحول إلى شيء مشوق. وهكذا، شيئاً فشيئاً، راحت تضاف عجائب كثيرة. وعندما نلجأ إلى (ألف ليلة وليلة)، نجد أن النسخة العربية من الأوديسة، أي رحلات السندباد السبع، ليست قصة عودة، وإنما قصة مغامرات، وأظن أننا نقرأها على أنها كذلك). (90).

وفي ضوء ما سبق، يمكن لنا أن نفهم ما رمى إليه بورخيس، عندما قال في السطرين الأولين من هذا المقطع:

(إنهم يخبروننا كيف أن يوليسيس، متخماً بالعجائب،

انتحب بحب ليلمح جزيرته إيثاكا من بعيد)

فمن الواضح أن الشاعر لا يهتم هنا بشخصية يوليسيس المتخمة بالمغامرات والعجائب، وإنما يريد التأكيد على فكرة العودة. فكرة أننا، كبشر نعيش على سطح هذا الكوكب، لسنا في بيتنا على الإطلاق. وإن الحب وحده هو وسيلتنا لنلمح بيتنا الحقيقي، ولو من بعيد.

وفي محاضرة بورخيس عن (الكوميديا الإلهية) التي يؤمن أنها (ذروة الأدب بين كل الآداب) و (أعظم هبة يستطيع الأدب أن يقدمها لنا) (91)، يتوقف عند النشيد السادس والعشرين المعروف بنشيد يوليسيس، والذي يمثل بالنسبة له النقطة العليا في

الكوميديا. حين ابتدع دانتي (أسطورة تتفوق على الكثير مما هو موجود في الأوديسة أو الإلياذة أو تلك الأساطير التي سوف يضمها كتاب آخر يظهر فيه عوليس كسندباد للبحر في ألف ليلة وليلة) (92). فمن المعروف أن هوميروس ينهي ملحمة (الأوديسة) بعودة يولييس إلى مملكته (إيثاكا) حيث يقضي على خصومه الذين كانوا يخططون للإستيلاء على مملكته وعلى زوجته الجميلة (بينلوب). ثم يعيش في سلام مع زوجته وابنه وأبيه. إلا أن دانتي لم يرض عن هذه النهاية التي رآها لا تليق ببطل ملحمة. فأبدع نهاية أخرى، حين رأى يولييس وصديقه ديوميد (الذي شاركه خدعة حصان طروادة) وسط شعلة من النار عند الوادي الثامن من الجحيم. فطلب من (فرجيل) أن يسأله (أين ذهب ليموت حينما فقد نفسه) (93)، فأجابه يولييس: (لم يكن شغفي بابني، ولا العطف على أبي الشيخ، ولا الحب الواجب الذي كان ينبغي أن يجعل بينلوب سعيدة، لم يكن بمستطيع أن يغلب في نفسي الحماسة التي كانت لدي، لكي أصبح خبيراً بالدنيا، وبمساوئ البشر وفضائلهم. ولكنني وضعت نفسي على البحر العميق المفتوح، في سفينة واحدة، مع تلك الجماعة القليلة التي لم تتخل عني... قلت أيها الأخوان الذين وصلت إلى الغرب خلال مائة ألف من المخاطر، أنكم لن تريدوا، في هذه اللحظة القصيرة من يقظة الحواس المتبقية لنا، منع اختبارنا العالم الخالي من البشر، فيما وراء الشمس. ارعوا أصلكم، إنكم لم تخلقوا لتعيشوا كالوحوش، ولكن لتبتغوا الفضل والمعرفة) (94). وهكذا يبحر يولييس ورفاقه من جديد، وبعد خمسة شهور يلمحون جبل المطهر، إلا أن زوبعة هائلة تهب فتغرق السفينة وملاحيها. وبذلك تكون لحظة الذروة في حياة يولييس، على حد تعبير بورخيس في محاضراته المذكورة، هي (تلك المغامرة الجريئة والسخية لمعرفة المحظور، المستحيل). (95). ويتساءل بورخيس: إلى ماذا يرجع هذا الثقل التراجيدي الموجود في هذا الكانتو (النشيد) من الكوميديا الإلهية؟ ويجيب: (أعتقد أن ثمة شرحاً لذلك، هو وحده المعقول، وتحديد أن دانتي شعر، بطريقة ما، أنه هو يولييس. لا أعرف إن كان قد شعر بذلك بطريقة واعية، هذا لا يهم. في بعض مقاطع الكوميديا يصرح دانتي بأنه لا يجوز لأحد أن يعرف أحكام العناية الربانية. لا يمكننا توقعها، لا أحد يمكن أن يعرف من سيجد الخلاص ومن سيلقي الهلاك. لكن دانتي تجرأ عبر الشعر أن يفعل تماماً

ذلك. إنه يرينا المدانين والأخيار. لا بدّ أنه كان يعرف أن الإقدام على ذلك محفوف بالمخاطر. لم يكن باستطاعته أن يتجاهل أنه كان يتنبأ بالعناية الغامضة لله. لهذا السبب تتمتع شخصية يوليسيس بتلك القوة، لأن يوليسيس هو مرآة دانتي، ولأن دانتي كان شعر ربما بأنه هو أيضاً يستحق هذا العقاب. في كتابته للقصيدة، سواء من أجل الشر أو الخير، فإنما كان ينتهك القوانين الغامضة لليل، لله، للألوهية. (96).

وباستقراء ما سبق، يصبح بإمكاننا تأويل ما أراده بورخيس من قوله في هذا المقطع من القصيدة:

(والفن هو إثاكا تلك)

إثاكا الأبدية الخضراء، وليس إثاكا العجائب).

فالشاعر هو من يتقمص شخصية البطل الأسطوري، في وعيه أو لا وعيه. أما (إثاكا) التي ينشدها في عمله الفني، فهي ليست المملكة التي وصلها يوليسيس بعد أن اتّخَمَ بالعجائب في رحلة عودته إليها، والتي لا توفر له غير الراحة والطمأنينة ورغد العيش قرب الزوجة والأب والإبن. فهذه من الأمور التي تعيش لها حتى الوحوش. أما الشاعر الحقيقي، فهو من تبقى حماسه متوهجة لمعرفة العالم، واختبار الدنيا، والغوص في أسرار النفس البشرية. وهو من يبقى حواسه متيقظة، ليلتقط الإشارات التي تأتيه من (إثاكا) الأبدية الخضراء التي ترخم فيما وراء الشمس، والتي هي بيتنا الحقيقي. البيت الذي انطلق منه (الجوهر الإنساني) في رحلة غامضة ما يزال يكابد مشقاتها منذ آلاف السنين. ولم يعد سوى الشاعر وحده، بما يمتلكه من طاقة الحب، ومن الحواس المتيقظة، من يستطيع أن يلّمحه، ولو من بعيد. فبيننا وبينه جبل المطهر الذي لا بد من الوصول إليه، بالرغم من كل ما يعنيه ذلك من انتهاك للقوانين الغامضة لظلمة الواقع، وحجب الألوهية. ومن ثم فإن الشعر الحقيقي هو تلك المغامرة الجريئة والسخية لمعرفة المحذور، وبلوغ المستحيل.

في المقطع السابع والأخير من هذه القصيدة، يقول بورخيس:

(إنه أيضاً مثل نهر بلا نهاية

يمر ويبقى، مرآة لشخص هو نفس

هيراقليطس المتقلب ، الذي هو نفسه

كذلك شخص آخر ، مثل نهر بلا نهاية.)

وفي هذا المقطع ، الذي يمثل خاتمة القصيدة ، يعود بورخيس إلى رمز (النهر) الذي استخدمه في مطلعها ، أي في المقطع الأول ، حين تحدث عن النهر الذي يصنعه الزمن ، ليقول : إن الفن أيضاً هو نهر بلا نهاية.

ويعرف قارئ أعمال بورخيس ، مدى ولعه باستعمال هذا الرمز ، ومدى التنوعات التي يجربها عليه. ومادام قد استخدمه في هذا المقطع ليصف به الفن ، عاطفاً هذا الوصف على المقطع السابق الذي ظهر فيه يوليسيس وقال إن الفن هو (إيثاكا) الأبدية الخضراء ، فإن ذلك يحيلنا مباشرة إلى قصة بورخيس (الخالد) التي نرى فيها هوميروس يبحث عن (النهر الخفي الذي يظهر الناس من الموت) (97). أو (النهر الذي تمنح مياهه الخلود) (98). ولا شك أن كلمة (بلا نهاية) التي تعني البقاء والخلود والتخلص من الموت ، تؤكد أن الشاعر أراد الإشارة إلى هذا المعنى بالذات. فهو هوميروس الذي يرمز إلى الشعراء في كل زمان ومكان ، يبحث في عمله الفني عما يطهر الإنسانية من المعضلة الوجودية الكبرى المتمثلة في حتمية الموت. ويأمل من (مياه) الفن أن تفتح آفاق الإنسان على عالم الخلود ، عالم الأبدية الخضراء. وهي الفكرة التي مافتئ الشعراء والفنانون يعبرون عنها في أعمالهم منذ ملحمة جلجامش حتى اليوم.

ويمكن لنا هنا أن نستعيد هذه الكلمات للشاعر (أوفيد) التي اختتم بها كتابه المشهور (مسخ الكائنات أو التحولات) : (هاأنذا قد فرغت من كتابي ، هذا الكتاب الذي تعجز غصبة جوبيتر الجبار عن أن تمحو أثره ، وتعجز النار والحديد ، بل وأنياب الزمن العاصف عن أن تطمس كلماته. ولتضع الأقدار ، ما شاءت ، خاتمة لحياتي ، فهي لا تملك إلا جسدي ، أما أنبل ما في ذاتي فسينطلق خالداً فوق مسرى النجوم والأفلاك ، وسيبقى اسمي مشرقاً ما بقي الدهر... وإن صدق حدس الشعراء فلاسوف أخلد باقياً على مر العصور علماً خفياً شهيراً.) (99).

وعندما يقول بورخيس في السطر الثاني من هذا المقطع : (يمر ويبقى) ، فإنه يقرر حقيقة واقعة فيما يتعلق بالأعمال الفنية التي أبدعها الإنسان منذ أقدم العصور. فنحن

مازلنا نقرأ ملاحم هوميروس، وأشعار سافو، ودانتي وكولردجوبودليز وامري القيس والمتنبي، ونتلقى مسرحيات ايسخيلوس وشكسبير وراسين وموليير، وندهش أمام الأهرامات والمسلات المصرية وتمثيل براكسيتيل ومايكل أنجلو ورودان، ولوحات دافنشي ورينوار وسلفادور دالي. وتمارس هذه الأعمال جميعها تأثيرها علينا وكأنها أنتجت لنا؛ بل نشعر أن مبدعيها يعيشون معنا في عالمنا المعاصر، ونقيم بيننا وبينهم علاقات محبة وإعجاب وافتتان وجدال وحوار.

فالفن (بمعنى) عبر الزمن متخطياً العصور ومتجاوزاً القارات واللغات والثقافات. و(يبقى) محتفظاً بخصائصه الإبداعية والجمالية. فالجمال (سرمدى) كما يقول بورخيس (100). وهو ما يذكرنا ببيت للشاعر الانكليزي (كيتس) يقول فيه: (الجمال متعة إلى الأبد) (101). ولذلك يؤكد بورخيس أنه (سيأتي يوم لا يكون فيه اهتمام البشر كبيراً بأحداث الجمال وظروفه، وإنما يهتمون بالجمال لذاته؛ بل قد لا يهتمون بأسماء الشعراء أو سير حياتهم. وسيكون من دواعي التفاؤل التفكير في أن هناك أمماً بكاملها تفكر بهذه الطريقة. فأنا لا أظن بأن لدى الناس في الهند، مثلاً، حساً تاريخياً... الهند يعتبرون الفلسفة كلها معاصرة. هذا يعني أن ما يهمهم هي المسائل نفسها، وليس السير الحياتية أو التواريخ، أو المعطيات الكرونولوجية. فكون فلان هو معلم فلان، وكان يكتب متأثراً بكذا، كل هذه الأمور هي مجرد تفاهات في نظرهم. ما يشغلهم هو لغز الكون، وآمل أن البشر، في المستقبل، وأرجو أن يكون هذا المستقبل عند منعطف الناصية، سيهتمون بالجمال، وليس بظروف الجمال). (102) وهكذا فليس هناك من أهمية لأن نعيد كل عمل إبداعي إلى عصره الذي أنتج فيه، لأن ذلك قد يشوش تلقينا له، ويدفع بنا إلى استخلاص أحكام خاطئة. وهو ما يدعوه بورخيس: بالتضليل الذي تسببه المبالغة في دراسة تاريخ الأدب. ولذلك يقول في إحدى محاضراته: (فالاهتمام بتاريخ الأدب، أو أي فن آخر، هو في الواقع نوع من عدم الإيمان، من الإرتيابية. إذا ما قلت، على سبيل المثال، إن وليم وردزورث وبول فيرلين كانا شاعرين رائعين من القرن التاسع عشر، فإنني أجازف بخطر التفكير في أن الزمن قد قضى عليهما إلى حد ما، وأنهما لم يعودا جيدين بالقدر الذي كانا عليه. أظن أن

الفكرة القديمة، بأنه يمكن لنا التعرف على كمال الفن المتقن دون أخذ التواريخ بعين الاعتبار، كانت أفضل (103).

فأن يكون شاعرٌ ما عظيماً في مرحلة تاريخية ما، يعني أنه سيكون عظيماً في جميع مراحل التاريخ. والقصيدة العظيمة التي أثارت إعجاب المتلقين الذين عاصروا مبدعها، ستبقى عظيمة وستظل تمارس فاعليتها الفنية على قرائها مهما بعدت المسافة الزمنية بينهم وبين العصر الذي أنتجها. وما ذلك إلا لأن القصيدة الحقة هي التي تصور مكنونات الجوهر الإنساني. والجوهر الإنساني واحد مهما تبدلت العصور، ومهما تناءت المسافات. وربما كان هذا ما عنه الشاعر (ريلكه) حين وصف مهمة الشاعر بأنها (تنحصر في ربط الماضي السحيق بالمستقبل البعيد) (104). ذلك أن القصيدة التي كتبت في الماضي، لا تفنى مع مرور الزمن، بل تبقى حاملة كل زخمها إلى المستقبل الذي ستظل حية فيه. وهو ما عبر عنه بورخيس أيضاً في قصيدة أخرى له عنوانها (الهبات) حين قال:

(الحقيقة أن القصيدة لا تفنى)

تصير وجوداً مع زبدة كل الإبداعات (105)

فالأعمال الفنية العظيمة، التي هي زبدة الإبداع البشري، ستحقق وجودها الخالد، وتعيش حضورها الفاعل في حياة البشرية. وكل قصيدة مبدعة، ستندمج إلى هذا الوجود الفني لتصير جزءاً لا يتجزأ من وجود الجوهر الإنساني نفسه.

وعدا عن ذلك، فإننا يمكن أن نرى في عبارة (الفن الذي يمر ويبقى مثل نهر بلا نهاية) كناية عن الدور الذي تقوم به الإنجازات الفنية السابقة، في بناء الأعمال الإبداعية الجديدة. فهي (تمر) إليها، و(تبقى) فيها، متماهية مع نسيجها، مثلما تمر مياه الغدران إلى النهر الذي تصب فيه، والتي من دونها لا يصير النهر نهراً. مما يحيلنا إلى مقولة رولان بارت: (كل النصوص الأدبية محاكاة من نصوص أدبية أخرى... وكل كلمة، أو عبارة أو مقطع، هو إعادة تشغيل لكتابات أخرى سبقت العمل الفردي أو أحاطت به) (106). وقد حاول الناقد الأمريكي (هارولد بلوم) وصف الآلية التي تعمل بها النصوص السابقة في أذهان المبدعين الجدد بنظريته عن (قلق التأثير).

فالشعراء ، كما يقول بلوم : (يعيشون بقلق في ظل شاعر قوي سبقهم ، وبوصفهم أبناءً ، فإن قمع الآباء ينالهم ، ويمكن قراءة أية قصيدة محدّدة بوصفها محاولة للفرار من "قلق التأثير" هذا عن طريق صياغتها الجديدة المنظمة لقصيدة سابقة... وبهذا المعنى يمكن قراءة كل القصائد بوصفها إعادة كتابة لقصائد أخرى ، وبوصفها "أسوء قراءة" أو "أسوء فهم" لها ، ومحاولات لردّ واتقاء قوتها الطاغية بحيث يمكن للشاعر أن يفرغ حيزاً لأصالته التخيلية الخاصة) (107).

وبهذا الشكل ، فإن حضور النصوص السابقة في نصّ شاعر معاصر ، لا يقتصر على التأثير الذي تمارسه هذه النصوص على الشاعر ؛ بل إن الشاعر يؤثر أيضاً في رؤيتنا للنصوص السابقة عليه ، ويعدّل من فهمنا لها ، ويخلق نتائج جديدة لتفاعلنا معها ، بحيث تظهر هذه النصوص وكأنها اكتسبت خصائص مغايرة ، أو كأنها قد تغيرت بالفعل. وهذا ما قصد إليه بورخيس عندما قال في نهاية مقالته عن (كافكا وأسلافه) : (والحقيقة أن كل كاتب يخلق أسلافه الخاصين به ، فإنتاجه يعدّل تصورنا للماضي ، مثلما سيعدّل المستقبل) (108).

وقد رأينا ، أثناء مناقشتنا للمقطع السابق ، كيف قام دانتي بتعديل شخصية يوليسيس عند سلفه هوميروس ، وكيف عدّل بورخيس نفسه قراءتنا لتلك الشخصية عند سلفيه هوميروس ودانتي ، ليمنحها رؤية جديدة تتناسب مع ما يريد الإيحاء به إلينا.

ويمكن لنا أن نجد هذه الفكرة مصاغة بلغة نظرية عامة ، عند الناقد (تيري إغلتون) الذي يقول في كتابه (نظرية الأدب) : (نحن دوماً نؤوّل الأعمال الأدبية إلى حدّ ما في ضوء اهتماماتنا الخاصة... فهوميروس (نا) ليس مطابقاً لهوميروس العصور الوسطى ، ولا شكسبير (نا) مطابق لشكسبير معاصريه ، وبالأحرى فإن المراحل التاريخية المختلفة تبني لأغراضها الخاصة هوميروس وشكسبير "مختلفين"... وبعبارة أخرى ، فإن كل الأعمال الأدبية "تعاد كتابتها" ، ولو بصورة غير واعية ، من قبل المجتمعات التي تقرأها ، وكل قراءة لعمل ما هي في الحقيقة "إعادة كتابة" أيضاً. وما من عمل ، وما من تقييم سائد له ، يمكن أن يمتدّ إلى جماعات بشرية جديدة ، دون أن يتغير في سيرورة امتداده هذه ، وهذا واحد من الأسباب التي تفسّر أن ما يعتبر أدباً هو أمر

متقلب ومتبدل بصورة تلفت الانتباه (109). وانطلاقاً من الجملة الأخيرة التي يقولها تيري ايغلستون في المقبوس السابق، والتي تعدّ الأدب أمراً متقلباً ومتبدلاً، يمكن لنا أن نقارب العبارة التالية في المقطع الأخير من قصيدة بورخيس، والتي يقول فيها إن الفن (مرآة لشخص هو نفس هيراقليطس المتقلب، الذي هو نفسه كذلك شخص آخر، مثل نهر بلا نهاية).

فليس الشعر وحده هو المتقلب والمتبدل، بل إن الشاعر نفسه يتغير ويختلف في كل برهة عما كان عليه. ويمكن لنا هنا أن نتذكر ما قاله بورخيس في مقالته (دحض جديد للزمن): (في كل مرة أتذكر فيها الشذرة الحادية والتسعين من شذرات هيراقليط (إنك لن تنزل نفس النهر مرتين) تعجني براعتها الديالكتيكية، لأن السهولة التي نقبل بها المعنى الأول (النهر مختلف) تفرض علينا بطريقة خفية المعنى الثاني (أنا مختلف) (110). وفي قصته المشهورة (الآخر) من مجموعته (كتاب الرمل)، يلتقي بورخيس عام 1969، بشخص آخر، ليكتشف أنه لم يكن في الحقيقة سوى بورخيس نفسه كما كان عام 1914، فيقول: (إن نصف قرن لا ينقضي عبثاً. لقد أدركت من خلال نقاشنا عن الناس والقراءات المتنوعة، وأذواقنا المختلفة، أننا غير قادرين على فهم بعضنا بعضاً. فقد كنا متشابهين جداً، ومختلفين جداً. لم نتمكن من خداع بعضنا مما جعل الحواز بيننا صعباً. كان كلانا نسخة كاريكاتيرية للآخر. وكان مستحيلاً علينا أن نستمر فترة أطول. واستعصى عليّ إسداء النصيحة له، ذلك أنه، وبطريقة لا يمكن تجنبها، كان مقدراً له أن يصبح الشخص الذي هو أنا) (111). وهكذا، فإن المرء نفسه يتغير بطريقة عجيبة، لدرجة أنه إذا التقى بالشخص (الآخر) الذي كانه ذات يوم، فإنه لن يستطيع التعرف إليه أو التفاهم معه إلا بصعوبة بالغة. فكل ما في هذا الوجود، من أشخاص ونصوص وأشياء، تتغير وتتحوّل مثل نهر بلا نهاية. إلا أن مسير هذا النهر، هو باتجاه التقدم دوماً، وهو ما يؤكد بورخيس حين يقول: (أنا أؤمن على الأقل بالشكل اللولبي الذي طرحه غوته. نتقدم ونراجع، ولكننا بالتأكيد نتحسن) (112).

ومادام (النص أيضاً هو نهر هيراقليطس المتبدل) (113) كما قال بورخيس في محاضراته عن الشعر التي ألقاها في جامعة تيتروكوليسيو، فإننا لن نستطيع قراءة النص نفسه مرتين، لأننا سنكون قد تغيرنا، وتغيرت أفكارنا وذائقتنا ونظرتنا إلى الحياة،

وفهمنا للأدب والشعر. كما أن النص نفسه سيتبدل ، لأنه في كل قراءة سيمنحنا المزيد من الإيحاءات التي تختلف في تأويلنا لها ، وفي تفاعلنا معها ، وتأثيرها علينا ، عما كانت عليه في قراءتنا السابقة. وهذه ميزة رئيسة من مميزات النص الشعري الأصيل.

وما إن أنهيتُ كتابة الفقرة السابقة ، التي أتممت بها تحليلي لقصيدة بورخيس (فن الشعر) ، ورفعت رأسي عن الورقة ، حتى لمحت (الآخر) الذي كنته قبل قراءتي لهذه القصيدة ، جالسا على حافة الطاولة التي أكتب عليها ، كما لمح بورخيس (الآخر) الذي كأنه جالسا على حافة مقعده. قال لي (الآخر) : بالرغم من سيماء الرضا التي تظهر على وجهك بعد فراغك من الكتابة ، إلا أنك تبدو مرهقا وكأنك عائد من رحلة طويلة وشاقة. فقلت : هذا صحيح ، لأن كل كلمة أو صورة أو فكرة في هذه القصيدة ، كانت تدفع بي إلى الخوض مجدداً في (المataهات) المعقدة ، التي تعج بها نصوص بورخيس. فلا يمكن فهم أية إشارة من إشارات القصيدة دون الوقوف على الدلالات التي شحنتها بها استخدامات بورخيس السابقة لها ، وكذلك استخدامات المبدعين الآخرين الذين تركوا بصماتهم عليها. ومن هنا كانت قراءتي هذه للقصيدة في حقيقتها رحلة في عالم بورخيس الإبداعي والفكري في مجمله. وبما أن القصيدة عن (فن الشعر) ، وغايتي من تحليلها هي محاولة الوقوف على أسس نظرية الشعر التي يعتمدها بورخيس ، فقد كان لا بد لي من العودة إلى آراء وأقوال الكثير من الشعراء والفلاسفة ومنظري علم الجمال ، الذين تأثر بهم أو بنى على إنجازاتهم. وفي ذلك أيضاً لم أخرج عن المنهج البورخيسي الذي كان لا يرى في العالم غير مكتبة ضخمة. قال لي (الآخر) : ولكن ألا تعتقد أنك حملت القصيدة أكثر مما تحتمل ؟ وأنتك أسرفت في تعليقاتك عليها؟ وربما كان في استنتاجاتك ما لم يكن الشاعر قد عناه عند كتابتها؟. قلت : لهذا السبب ، كنت أعود إلى مقالات بورخيس ومحاضراته وحواراته ، لأقتطف منها العبارات التي تؤكد تبنيهِ للنتائج التي استخلصتها من القصيدة ، وأثبتها في مقالي كلما تيسر لي ذلك. ومهما يكن من أمر ، ومهما تكن التعليقات على هذه القصيدة أو غيرها ، فإنها جميعها مشروعة للقارئ و الناقد. ألا تتذكر ما قاله الناقد الكبير (نورثروب فراي) في كتابه المشهور (تشریح النقد) : (إن الشاعر في اللاوعي قد عنى المجموع الكامل لكل التعليقات الممكنة عليه) (114)؟. وألا تتذكر أن بورخيس نفسه

تناول هذا الموضوع في إحدى محاضراته حين قال: (أشعر عموماً بالمفاجأة وبالإمتنان الكبير للمعاني العميقة التي يستخلصونها من ملاحظاتي) (115). صمت (الآخر) قليلاً، وبدأ كأن إجابتي فاجأته. وبعد تردد قال: ومع ذلك، فهناك شيء عجيب لا أجد له تفسيراً. فالرؤية التي خرجت بها من قراءتك لقصيدة بورخيس، تكاد تتطابق مع رؤيتك الشخصية لـ (فن الشعر)، التي كنت تعبّر عنها في كتبك النقدية، ومقالاتك، وأحاديثك في الأمسيات والندوات. فكيف تم ذلك؟. ضحكت وقلت: ولم لا تقول أن هذه الرؤية هي التي جعلتني مغرماً بعالم بورخيس، وهي التي دفعتني إلى محاولة تحليل قصيدته هذه، وتقديمها إلى الناس وفق مقاربتي لها. وما الغريب في ذلك؟ أليس ذلك من حقّي حتى ولو لم أكن شاعراً أو ناقداً، بل مجرد قارئ يتعامل مع ما يقرؤه بجدية واهتمام؟ ألا تتذكر أن بورخيس نفسه كان يعدّ (الأدب نوعاً من التعاون، وهذا يعني أن القارئ يسهم في العمل) (116). وهأنذا قد أسهمت في هذا العمل بالمقدار الذي أتاحته لي كلماته وصوره وتضميناته، وبما يتوافق مع مفاتيحي الخاصة التي ألج بها ما أقرأ من نصوص. ابتسم (الآخر) ولوح لي بيده مودعاً. ولكنني في لحظة مغادرته، انتبهت إلى أن ملاحظته قد تغيرت، وأصبحت أكثر قرباً من ملامح بورخيس كما تبينها صورته على غلاف الكتاب. فاختلط عليّ الأمر، وانكبت على الطاولة أفكّر: هل كان ذلك (الآخر) الذي كنته أنا، أم (الآخر) الذي كانه بورخيس؟!.

الهوامش

- 1- خورخي لويس بورخيس - صناعة الشعر - ترجمة صالح علماني - دار المدى - دمشق - 2007 - ص 14
- 2- أرشيبالد مكليش - الشعر والتجربة - منشورات دار اليقظة العربية - بيروت - 1963 - صفحة 12
- 3- بورخيس - صناعة الشعر - سبق ذكره - ص 31
- 4- المرجع السابق ص 32.
- 5- المرجع السابق - صفحة 13
- 6- بورخيس - سبع ليال - ترجمة عابد اسماعيل - دار الينابيع - دمشق - 1999 - صفحة 109
- 7- المرجع السابق - صفحة 122.
- 8- بورخيس - مرآة الخبر - ترجمة محمد عيد ابراهيم - دار علاء الدين - دمشق - 2003 - ص 343
- 9- صناعة الشعر - سبق ذكره - صفحة 137
- 10- بورخيس - مختارات الفانتازيا والميتافيزيقا - ترجمة خليل كلفت - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 2008 - صفحة 145 و انظر أيضاً : بورخيس - مرآة الخبر - ترجمة محمد عيد ابراهيم - دار علاء الدين - دمشق - 2003 ص 276
- 11- ديفيد بشبندر - نظرية الأدب المعاصر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1996 - ص 32
- 12- صناعة الشعر - سبق ذكره - صفحة 16
- 13- ت س اليوت - في الشعر والشعراء - ترجمة محمد جديد - دار كنعان - الطبعة الأولى دمشق - 1991 - صفحة 41
- 14- عبد الغفار مكاوي - ثورة الشعر الحديث - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1972 - صفحة 69

- 15- أوفيد - مسخ الكائنات - ترجمة ثروت عكاشة - الطبعة الثالثة - القاهرة - 1992 - صفحة 319
- 16- ريتشاردز - مبادئ النقد الأدبي - ترجمة ابراهيم الشهابي - وزارة الثقافة - دمشق - 2002 - صفحة 103
- 17- صنعة الشعر - سبق ذكره - صفحة 44
- 18- المرجع السابق - ص 45
- 19- محمد غنيمي هلال - النقد الأدبي الحديث - دار العودة - بيروت - 1982 - صفحة 410
- 20- المرجع السابق - صفحة 412
- 21- ثورة الشعر الحديث - سبق ذكره - ص 164
- 22- اريك فروم - اللغة المنسية - ترجمة محمود منقذ الهاشمي - اتحاد الكتاب العرب بدمشق 1991 - صفحة 28 و 29
- 23- كيستوفر كودويل - الوهم والواقع - ترجمة توفيق الأسدي - دار الفارابي - بيروت - 1982 - ص 213 - 214
- 24- المرجع السابق - ص 203
- 25- صنعة الشعر - سبق ذكره - ص 46
- 26- تيري ايغلتن - نظرية الأدب - ترجمة ثائر ديب - وزارة الثقافة - دمشق - ص 162
- 27- (مكسنس فيرمن - نيچ - ترجمة عبود كاسوحة - وزارة الثقافة - دمشق - 2004 - صفحة 98.
- 28- اللغة المنسية - سبق ذكره - صفحة 55.
- 29- المرجع السابق - ص 29
- 30- بورخيس - مختارات الفانتازيا و الميتافيزيقا - سبق ذكره - ص 79
- 31- صنعة الشعر - سبق ذكره - صفحة 47
- 32- خورخي لويس بورخيس - كتاب الرمل - ترجمة سعيد الغانمي - الإصدار الثاني - دار أزمنة - عمان - 1999 - صفحة 7
- 33- الشعر والتجربة - سبق ذكره - ص 66
- 34- اللغة المنسية - سبق ذكره - صفحة 55

- 35- سبع ليال - سبق ذكره - ص 92
- 36- مختارات الفانتازيا والميتافيزيقا - سبق ذكره - صفحة 89
- 37- المرجع السابق - ص 95
- 38- المرجع السابق - ص 101
- 39- المرجع السابق - ص 108
- 40- المرجع السابق - ص 109
- 41- صنعة الشعر - سبق ذكره - ص 140
- 42- ثورة الشعر الحديث - سبق ذكره - ص 246
- 43- مرآة الخبر - سبق ذكره - ص 297
- 44- صنعة الشعر - سبق ذكره - ص 109
- 45- المرجع السابق - ص 139
- 46- سبع ليال - سبق ذكره - صفحة 19
- 47- ثورة الشعر الحديث - سبق ذكره - ص 90
- 48- مرآة الخبر - سبق ذكره - ص 127
- 49- سبع ليال - سبق ذكره - ص 107
- 50- صنعة الشعر - سبق ذكره - ص 125
- 51- مختارات الفانتازيا والميتافيزيقا - سبق ذكره - ص 78
- 52- بورخيس - الألف - ترجمة محمد أبو العطا - دار شرقيات - القاهرة - الطبعة الأولى - 1998 - ص 23.
- 53- صنعة الشعر - سبق ذكره - ص 51
- 54- مرآة الخبر - سبق ذكره - صفحة 329
- 55- صنعة الشعر - سبق ذكره - ص 40
- 56- المرجع السابق - ص 51
- 57- ميشال جحا - خليل مطران باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث - دار المسيرة - بيروت - الطبعة الأولى - صفحة 278.
- 58- صنعة الشعر - سبق ذكره - ص 128
- 59- المرجع السابق - ص 128
- 60- المرجع السابق - ص 128

- 61- المرجع السابق - ص 60.
- 62- ريتشاردز - مبادئ النقد الأدبي - ترجمة ابراهيم الشهابي - وزارة الثقافة - دمشق - 2002 - ص 21
- 63- المرجع السابق - ص 22
- 64- مرآة الخبر - سبق ذكره - ص 23 -
- 65- المرجع السابق - ص 23
- 66- مختارات الفانتازيا والميافيزيقا - سبق ذكره - ص 46.
- 67- سبع ليال - سبق ذكره - ص 116
- 68- المرجع السابق - ص 116
- 69- المرجع السابق - ص 159
- 70- مختارات الفانتازيا والميافيزيقا - سبق ذكره - ص 152
- 71- سبع ليال - سبق ذكره - ص 160
- 72- المرجع السابق - ص 118
- 73- المرجع السابق - ص 114 - 115.
- 74- بورخيس - الألف - سبق ذكره - الصفحة 12
- 75- مرآة الخبر - سبق ذكره - ص 312
- 76- المرجع السابق - ص 309
- 77- المرجع السابق - ص 331.
- 78- مختارات الفانتازيا والميتافيزيقا - سبق ذكره - ص 51
- 79- بورخيس - كتاب الرمل - سبق ذكره - صفحة 57.
- 80- نورثروب فراي - نظرية الأساطير في النقد الأدبي - ترجمة حنا عبود - دار المعارف - حمص - 1987 - صفحة 17
- 81- المرجع السابق - ص 17
- 82- المرجع السابق - ص 19.
- 83- صنعة الشعر - سبق ذكره - ص 75
- 84- المرجع السابق - ص 79
- 85- المرجع السابق - ص 77
- 86- المرجع السابق - ص 77

- 87- المرجع السابق - ص 79
- 88- مختارات الفانتازيا والميتافيزيقا - ص 48
- 89- كتاب الرمل - سبق ذكره - ص 71.
- 90- صنعة الشعر - سبق ذكره - ص 69.
- 91- سبع ليال - سبق ذكره - ص 32
- 92- المرجع السابق - ص 34
- 93- دانتي - الكوميديا الإلهية - ترجمة حسن عثمان - الجحيم - الطبعة الثالثة - دار المعارف بمصر - 1988 - ص 349
- 94- المرجع السابق - ص 350
- 95- سبع ليال - سبق ذكره - ص 35
- 96- سبع ليال - سبق ذكره - ص 37.
- 97- مختارات الفانتازيا والميتافيزيقا - سبق ذكره - صفحة 35
- 98- المرجع السابق - ص 36
- 99- أوفيد - مسخ الكائنات - ترجمة ثروت عكاشة - الطبعة الثالثة - القاهرة - 1992 - صفحة 319
- 100- صنعة الشعر - سبق ذكره - ص 156
- 101- المرجع السابق - ص 156
- 102- المرجع السابق - ص 104
- 103- المرجع السابق - ص 155
- 104- محمد زكي العشماوي - دراسات في النقد الأدبي المعاصر - دار النهضة العربية - بيروت 1986 - ص 195
- 105- مرآة الخبر - سبق ذكره - ص 297
- 106- تيري ايغلتن - نظرية الأدب - سبق ذكره - ص 236.
- 107- المرجع السابق - ص 308
- 108- مختارات الفانتازيا والميتافيزيقا - سبق ذكره - ص 134
- 109- تيري ايغلتن - نظرية الأدب - سبق ذكره - ص 29 و 30
- 110- مختارات الفانتازيا والميتافيزيقا - سبق ذكره - صفحة 97
- 111- كتاب الرمل - سبق ذكره - ص 18

- 112- سبع ليال - سبق ذكره - ص 135
113- المرجع السابق - صفحة 104
114- نور ثروب فراي - تشرح النقد - ترجمة محي الدين صبحي - الدار العربية
للكتاب - طرابلس - ليبيا - 1991 - صفحة 469
115- صنعة الشعر - سبق ذكره - ص 160
116- المرجع السابق - ص 160

أسطورة إيروس Eros

بقلم : آن - ديبورا ليفي - برثرات

Ann - Déborah LEVY - BERTHERAT

ترجمة: د. سامية عليوي*

إيروس، واحد من الآلهة الأكثر أدبيّة في مجمّع الأرباب اليوناني. لقد أسهم الرّسامون بشكلٍ كبير في نقل صورته إلينا، ولكنّ الشعراء خاصّة هم الذين عملوا على إعدادها. تعرض هذه الصّورة - من الآن فصاعداً - ازدواجيّة فريدة؛ في الواقع، خلقت صورة إله الحبّ الشابّ المألوفة، مظهرها أكثر قدماً، صور - وفقاً لمعنى الموصوف إيروس Eros -، قوّة الرّغبة المجردة: هذا هو الإيروس الأوّل المذكور في بعض أساطير نشأة الكون.

* باحثة وأستاذة جامعية - الجزائر.

إيروس في علوم نشأة الكون

شجرة أنساب آلهة هزيود: إيروس القوة المولدة

أول نص يوناني يظهر فيه الإله (لا يذكره هوميروس كإله للحب)، هو شجرة أنساب آلهة "هزيود" (القرن السابع قبل الميلاد) الذي يعرضه كواحد من الذوات الأصلية الثلاثة التي سبقت تشكّل الكون: « ... قبل كل شيء كان الماء (الكاوس) ؛ ثم الأرض (Gaia غايا) ... وحب (إيروس Eros) » (V.116 sqq). يلعب إيروس دوراً خاصاً، وسط هذا الثلاث الذي انحدر منه الكون والآلهة، لأنه وإن لم يلد نفسه، فإنه يمثل قوة ثلاثية، قوة جاذبية تصبح ضرورية للإنسال بعد كل الأجيال الأولى التي ولدت « دون مساعدة الحب الرقيق » بمعنى انحدرت من أب واحد.

كانت أول معاشرة مولدة، معاشرة غايا ابنها أورانوس Ouranos (السماء). نعلم أن هذا الأخير دفن أبناءه المتوحشين في حضن أمهم الأرض، لكي يمنعهم من رؤية النور، معيقاً بذلك مسار الجيل. يمكن أن يترجم هذا الانقطاع على أنه إفراط في قوة إيروس، وأن يترجم سلوك كرونوس، الذي خصى والده ليبعده عن أمه، على أنه عنصر مسافة ضرورية لتوازن الكون.

ستكون قوة إيروس هكذا، قادرة في تعسفها، على تدمير نفسها بنفسها. إنها منتشرة في كل الحالات بما يكفي في نشأة الكون الهزيودية، لتضمن تماسك الكون وخلوده. يذهب التراث الأورفي أبعد من ذلك بأن يعزو إليه خلق ذاته.

الخالق عند الأورفيتة (1)

تعرض « طيور Les Oiseaux » أرسطوفان Aristophane (414 قبل الميلاد) نشأة كون مستوحاة من الأورفية: « في البدء كان الفراغ والليل، والظلام إيراب Erèbe، والتارنز Tartare الواسع، ولكن لا وجود للأرض، ولا للهواء، ولا للسماء. في البداية، شكّل الليل ذو الأجنحة السوداء بيضة - لا يُعرف أصلها - في

حضن إيراب اللانهائي، حيث ولد إيروس في دورة الفصول...» (V.693 sqq). نجد في هذا النص موضوع البيضة الكونية التي انحدر منها البروتوغونوس Le Protagonos (المولود الأول) الذي لقبه الشعراء الأورفيون بإيروس، أو فاناس Phanès، أو ميتيس Métis أو إيريكيبايوس Erikepaïos. وحسب "أرسطوفان"، فإن سلالة الخالدين تنحدر من إيروس.

خصّص له فلاسفة من مثل "أمبيدوكل Ampédocle" أو "بارمينيد Parménide" زيادة عن ذلك، دور خالق، يستدعيه "بروكلوس Proclus" بطريقة أصلية: زوس يلتهم إيروس، وبعد أن يمتلك هويته، يخلق الآلهة، ويعيد خلق الكون. تبين هذه الحلقة المزدوجة الدلالة: من جهة، بأن وظيفة الخلق مرتبطة بإيروس بما يكفي، لكي يتشابه مع خالق آخر؛ ومن جهة أخرى، وعلى أساس الترابط، يصبح إيروس علة تنظيم في الخرافة الأورفية: هو في الوقت ذاته، أبو الوجود وسيده.

قوة شاملة: إيروس والطبيعة

ينتج اتّساع قوة الإله الأولي التي تمتدّ ليس إلى الآلهة والبشر فحسب؛ بل إلى العناصر والطبيعة نفسها، عن مظهر إيروس الأول هذا. ترتبط قوة إيروس بالنسبة إلى "أرسطوفان"، كما بالنسبة إلى "هزيود" بجماله المفرط.

يلقبه الأول بإيروس الرغبة ذي الظهر المتلألئ بأجنحة ذهبية، بينما يلقبه الثاني بكاليستوس Kallistos، « الأكثر جمالا بين الخالدين »، ويضيف: « ذاك الذي كسر الأعضاء، وقهر القلب والإرادة الحكيمة في صدر كل إله وكل إنسان ».

تعني العلاقة بين الجمال والقوة دون شك، جاذبية الرغبة التي لا يمكن مقاومتها. الرغبة « المرغوب فيها » حسب تعبير "أرسطوفان". من جهة أخرى، من الملاحظ أن هذين الاستدعاءين لجمال إيروس، لا يمنحانه أية صفة تجسيمية (شكل إنساني)، ويتركان له شكلا غامضا أو خياليا (الأجنحة).

في الواقع ، وبما أن إيروس قوة أساسية للكون ، فهو إله غير مصور. ربما عشقناه في البداية لأنه شبيه بتيزبي Thespies ، أو بيوتي Béotie ، حيث ظل فترة طويلة مصوراً على أنه صخرة وحشية. يربطه هذا التصوير بالآلهة القديمة الجهنمية (2) أو الطبيعية ، وهذا ما يجزم بروابطه مع النار والرياح والنبات.

في أثينا^١، وأثناء أعيادها ، شرف السباق على ضوء المشاعل مذبح الإله الذي تموضع في مدخل الأكاديمية ، مع مذبح برومئوس ، وهيفايستوس Héphaïstos) حيث جعل إيبيكوس Ibycos أبا لإيروس) : وهكذا يرتبط الإله بالنار. نسبه "آلسي Alcée" إلى الريح بأن منحه زيفير Zephir كاب ، وقال عنه "أرسطوفان" بأنه « شبيه بأعاصير الريح السريعة ». وأخيراً هو قوة إخصاب الكون ، يرتبط إيروس بالنبات ، حيث يتصادف البعث الربيعي مع فصل العشق. يصوره فن الرسم متوجاً بأوراق الأشجار ، متكئاً على شجرة ، استدعاءً للغابات المقدسة التي كُرست له ، وتتداخل صورته أحياناً مع صورة أدونيس رمز البعث النباتي. يلعب إيروس الشبيه بأدونيس ، دوراً جنائزياً بما أننا نجده مجسداً على الأضرحة.

ولكن إيروس يجسد مبدأ الحياة حتى في طقوس المآتم ، وليست امتدادات قوته للطبيعة كلها إلا تطوراً لهذا المظهر البدني. تجد قوة الإله الأصلي الكلية امتدادها في جبروت إله الحب الشاب ، رفيق أفروديته ، وربما كان هذا الرباط الأكثر بدهاءً بين مظهري إيروس الشديدي الاختلاف.

إله الحب إيروس وأفروديته

يظهر تعايش مظهري إيروس المتناقضين منذ رواية "هزيود" : استدعي أولاً على أنه إله أصلي ، ثم آزر بعد ذلك برفقة هيميروس Himéros ، صوراً أخرى للرغبة عند ولادة أفروديته ، وأصبح منذئذ جزءاً من موكبها ، على أنه إله تابع.

أقيمت حفلة على شرف أفروديته وإيروس في المعبد الذي يتقاسمانه على الأكروبول Acropole (3). وقد خلد الفن خاصة تقاربهما ، وذلك بتصويرهما معا ،

وبجعل إيروس ابنا لأفروديتة من أب يمنحه الكتاب هويات مختلفة: هو أورانوس Ouranos حسب "Sapho" ، وأريس Arès حسب "Simonide" ، وهرمس Hermès حسب "شيشيرون" ، إلخ .

على الرغم من أن إيروس احتكر مجال الحب الفتي، حتى قبل القرن الخامس، إلا أن للإلهين مجالين مختلفين، من الأجدر أن يجسد الإله الرغبة المجردة، وأن تجسد الربة اللذة المادية وتحقيقها.

الشعر الغزلي اليوناني: لطف متصنع وضراوة

يشكل شعر الحب شخصية إيروس بالتدرج، وفق تيارين متكاملين، وعادة متعاقبين: أحدهما شكلي يحضر صورة الإله، والآخر عقلي، يدرس انعكاسه على البشر.

يتطور مظهر الإله نحو رقة متكلفة قريبة عادة من لطف متصنع: يظهر إيروس في الوقت ذاته الذي يستعيد فيه شبابه؛ ويصبح طفلا صغيرا متصايا، في لوحات تبدو فيها صفاته وهيئته أقل قيمة مما ردها الرسّامون والشعراء، لقد تحولت إلى أفكار مبتذلة.

يعرض "أناكريون Anacréon" شابا مجنّحا، يلعب بالكرة أو بالكعب (4)؛ ويقحم "يوريبيدس" القوس والسهم التي يصيب بها إيروس القلوب - بعيدا عن ذلك، فتصبح مشاعل لإحراقهم.

سنراه أيضا يحمل تاجا وشريطا لتزيين أفروديتة. تتجمّد صورة الإله في الشعر الإسكندري، وتصبح مجرد صورة إضافية، إضافة إلى أن رسمه على المزهريات لم يعد سوى موضوع تزيين يرمز إلى علاقة حب بين شخصيتين.

يظل الإله حتى في مظاهره الأكثر ابتذالا، مرعبا، أليست لعبة الكعب رمزا للضراوة اللامبالية التي يتناول بها ضحاياه؟ أما بالنسبة إلى الصراعات التي تقابله

بأمه كما يتخيلها " أبولونيوس Apollonios"، فتبين أن الإله الصغير قد احتفظ بسيادته.

يتلخص تأثير إيروس الأخلاقي في المعاناة، وقد منحه الشعراء ضراوة تتناقض مع وداعة أفروديته (سافو). يُسبب إيروس الجنون حسب "سوفوكليس"، وقد تطور موضوع الإيروس - المرض Eros - nonos (مرض) مع يوريبيدس. يميز هذا الأخير بدقة أكبر بين إيروسين، فالحب يؤدي - حسب - إما إلى الفضيلة وإما إلى الدناءة. مسألة ازدواجية إيروس هذه، هي أساس الجدل في « وليمة Le Banquet » أفلاطون.

وليمة أفلاطون: ازدواجية إيروس

تحمل خطابات « الوليمة Le Banquet » الست، المتلفظ بها على شرف إيروس، إجابات متشعبة عن مسألة طبيعته، ولكن يمكننا أن نجعلها في ثلاث مجموعات.

بالنسبة إلى المشتركين الأولين، ليس هناك غير إيروس واحد: ترى فيه فيدرا Phèdre الإله الأكثر قدما، ويرى فيه آجاتون Agathon الإله الأصغر. ومن هذا التناقض استخرج "أفلاطون" ازدواجية إيروس الأولى، ويحتمل أن يكون قد صور بدثيا على أنه شيخ (مما يذكرنا بصخرة تيزبي الوحشية).

أدرك المخاطبان المواليان إروسا مزدوجا. ينشطر إيروس المرتبط بأفروديته مثلها - حسب بوزانياس Pausanias - : يقابل أفروديته أورانييه Ouranienne (ابنة أورانوس) إيروس يهتم بالأرواح، وبالحب الذكوري أكثر؛ ويرتبط بأفروديته البوائية Pandémienne (ابنة زوس وديوني Dioné) إيروس الحب المادي، الذي يشتهي أفراد الجنس الآخر، والذي يفضل عليه إيروس الأول بوضوح. يعمم "إريكسيماك Eryscimaque" هذه الازدواجية إلى مجموع الطبيعة والفنون والعلوم.

آخر من سنتحدث عنهم هم المفكرون، يروي "أرسطوفان" كيف قُسم البشر المزدوجون منذ البداية إلى اثنين، عقابا لهم على وقاحتهم، ومنذئذٍ، وهم يسعون إلى الاتحاد مع النصف المفقود. يمثل إيروس الغريزة التي تسمح للبشر بأن يجدوا السعادة مؤقتًا عن طريق اتحادهم الأول.

وأخيرا، ادعى "سقراط" بأنه احتفظ بموضوعه الأصلي من "ديوتيم Diotime" كاهنة مانتيني Mantinée: لم يعد إيروس إلها، ولكنه شيطان، بمعنى أنه واسطة بين الآلهة والبشر. ابن الفقر Pauvreté، والتفيعي Expédient، يرث من أمه الافتقار إلى الجمال، ومن أبيه وسائل الوصول إليه، عن طريق الإنسال الجسدي (الحب الذي يشتهي أفراد الجنس الآخر)، وعن طريق الخلق الروحي (الحب اللّواطي). يسمح شكل الحب الثاني هذا، بعبور الجمال من الجسد إلى فكرة الجمال، أي إلى العالم الجلي، وفق مراحل تدريب حقيقية للنفس.

يبرز حوار "أفلاطون" نقطتين جوهريتين: تفضيل حب الفتوة، ودور إيروس التلقيني. يجد هذان الموضوعان إذن سوابق مشتركة في بعض الطقوس التلقينية.

إيروس الملحن

كانت حفلة Les Eleuthéries تقام خصوصا على شرف إيروس المسمى إيروس الرياضي L'Eros des Gymnases إله حب الفتوة، المرتبط عادةً بأنتيروس Antéros، التي رأينا فيها تصوير عودة الحب. سابقة للواطي "أفلاطون" المثالي، يمكن أن تكون هذه العبادة مقربة من قرابين إيروس (الإله النبأ (5) ابن آريس Arès) الممارسة في إسبرطة Sparte قبل المعارك، ومن العادة الطيبية Thébaïne والكريتية Crétoise التي تقضي بأن يسلم المغلوب معدّاته الحربية إلى الغالب. ينبثق اللّواط في هذا الإطار، من طقس عبور من الطفولة إلى المراهقة، مرتبطا بتنشئة المواطنين والعساكر.

إنها وظيفة إيروس التلقينية أيضا، حيث يظهر في شكل آخر مختلف تماما في «حكاية بيسيبي Le Conte de Psyché»، مدرجا في «تحويلات Les Métamorphoses» «أبوليوس Apulée» (القرن الثاني بعد الميلاد)، الذي يروي أن بيسيبي، الفانية التي تغار فينوس من جمالها، أصبحت زوجة الحب (إيروس) دون أن تمتلك حق رؤيته. وقد أخضعتها فينوس - بعد أن أخطأت بفضولها - لاختبارات قاسية، قبل أن ينقذها حب Amour الذي حمل لها الخلود.

يمكن أن تبدو قصة بيسيبي تجسيدا لرواية "أبوليوس"، المكرسة لتلقينات البطل في عبادة إيزيس. سيصبح إيروس إذن نسخة ثانية عن الربة. كان خفيا مثلها في البداية، ونصل إليه على مدى عدة اختبارات، لكن الأسطورة تمتلك معنى مجازيا أيضا: إنها تستدعي ارتحالات النفس البشرية بحثا عن الجمال المثالي. سيكون دور إيروس إذن ممثالا للدور الذي منحه إياه "أفلاطون" في «الوليمة Le Banquet *»، مما يسمح له ببلوغ العالم المعقول (6) الذي يرمز إليه بالأولمب.

يتناقض تنوع التفسيرات الأخلاقية والفلسفية لصورة إيروس بغرابة مع قولبية (7) مظهره الخارجي. هل ينبغي لنا أن نرى هنا أثر ميزة الإله الأدبية: بقدر ما استطاع الشعراء أن يتنافسوا على موضوع تزييني، بقدر ما سعى المفكرون إلى تعميق التحليل الفلسفي وتجديده. يميز التردد نفسه بين الامتثالية (8) والابتكار، استدعاءات إيروس في الأدب الغربي منذ العصر الوسيط.

إيروس في الأدب الغربي - أفكار عامة وتجديدات

وصلت صورة إيروس التافهة كما صورها الأدب الإسكندري إلى الغرب، بواسطة الشعر البيزنطي واللاتيني. سيلقب إيروس من الآن فصاعدا حب Amour أو كوبيدون Cupidon (اسمه اللاتيني)، لقد تكيف الإله رغم ذلك مع وحي العصور والكتاب، وعرف عدة تفسيرات أصلية.

إله الحب عند غيوم دو لوريس

إذا كان حبّ Amour إحدى الصُّور المجازية المفضّلة في القرون الوسطى، فقد أمدّتنا « رواية الوردة Le Roman de la Rose » لـ "غيوم دو لوريس Guillaume de Lorris" (نحو 1230) بمثالٍ غنيٍّ بالمعاني إلى درجة أنّه يجعل الإله حاملَ كلمة الغزل المثالي.

لا تستعيد صورة وجه حبّ Amour القصائد الإغريقية: الإله الكهل غير مجنّح، إلهٌ يصور خاصّة بفستانه المصنوع من الأزهار وتاجه المشكّل من الورود، حيث تتركّز عناصر الحقل الفردوسي. في منطق المجاز، يدلّل على ازدواجية الإله، بسلسلة أسلحته المضاعفة: يقابل القوسّ البشع المحدّب خمسة سهام سوداء، رمز النقيصة؛ ويقابل الآخر الجميل الأملس، سهام فضيلة الأنثى الخمسة. يصبح العاشق الذي تصيبه هذه السهام الأخيرة تابعا لحبّ Amour الذي يغلق قلبه بالفتاح (استعادة للموضوع القديم إيروس يحمل المفتاح)، ويملي عليه دليل الحب الغزلي.

حبّ Amour إذن، هو التجسيد المجازي لعاطفة ما، مع تعارضه وعنفه. تتبع الرواية من جهة أخرى، سلوكا تلقينياً شبيها بسلوك أبوليوس، ولكن حبّ Amour يفرض الاختبارات بنفسه هنا، ويلعب بذلك دور فينوس.

النهضة: من الحبّ الأعمى إلى الحبّ الإلهي

ثمّن العصر الوسيط صورة حبّ Amour الكهل البعيد النظر: شهد عصر النهضة ظهور موضوع Le Puer alatus القديم من جديد، وطوّر موضوع الحبّ الأعمى: جسده الرّسامون، وخاصّة منهم "بيرو دولا فرانسسكا Piero della Francesca" بعينين معصوبتين، رامزا بذلك إلى اعتباطية الواقع، بتفسير حبّ على أنّه مبدأ الجمع بين النقيضين (فينوس ومارس). ومن هنا جمع الإله الشاب مع موضوع غربي:

« حبّ ومارس من طرازٍ واحد تقريباً :
أحدهما يغزو في وضح النهار ، والآخر ليلاً »

« Amour et Mars sont presque d'une sorte :
L'un en plein jour , l'autre combat de nuit ... »

(Ronsard , Amour de Cassandre , 1552 , sonnet CLXXX)

وتجمع خاصيّة الحبّ نفسها عناصرَ متضادّةً ، يسجّل "بتراك" في الموشحة (9)
(البيت 1330)
تناقضه :

« حبّ يحفّزني ، ويدفعني إلى الكبت في الوقت ذاته
يطمئنني ويخيفني ، يحرقني ويجمّدني
يتقبّلني ويزدريني ، يُدنيني منه ويقصيني
أحياناً يقودني إلى الأمل ، وأحياناً إلى الأسى »

« Amour tout à la fois m'éperonne et réfrene
Me rassure et m'effraie , me brule et me gèle
M'agrée et me dédaigne , à soi m'appelle et chasse ,
Or me tient en espoir et or en peine »

عصرن الأخلاقيون والأنسيون (10) ازدواجيّة الحبّ المقدّس والحبّ المدنس .
وهكذا ، أصبح أنتيروس Antéros الذي جسّد مقابل الحبّ في القديم ، نقيضاً
لإيروس Anti - Eros ، صورة الطّهارة المناقضة لشهوانيّة إيروس . ويعرّف "مارسيل
فيسين Marsile Ficin" الأفلاطونيّ المحدث الحبّ على أنّه الرّغبة في التّمتع بالجمال ؛

ويقابل في كتابه « شرح وليمة أفلاطون Commentaire du Banquet de Platon (1468) حبّ المقدّس Amor divinus (ابن أفروديتة السّماوية) الذي يجتذب الجمال الكوني ، بحبّ الهمجي Amor vulgaris (ابن أفروديتة الشّعبية) الذي يسمح باستنساخ صورة من الجمال الكوني في العالم المادي. ولكنّ الحبّ الأرضي ينحو نحو المقدّس : إنه واحد من اندفاعات الآلهة الأربعة (مع الاندفاع الشّعري ، وإدراك الأسرار والنّبوءة التي تستلهمها ربّات الفنّ ، وباخوس Bachus ، وأبولون Apollon) ، وأقواها : الحبّ تيّار دائريّ بين الإله والكون ؛ من يهوى يندمج في هذا التيّار الإلهي. عمل "رونصار" على شهرة الفكرة في (غراميات كاسندرا Amours de Cassandre) :

« جعل الحبّ طبيعتي خالية من العيوب
طاهرة ، ومنه تشكّلت ذاتي
ومنحني الحياة والقوّة ... »

« Amour rendit ma nature
Pure par luy mon essence est faite
Il me donna la vie et le pouvoir ... »

أمّا بالنسبة إلى الخطوة التي منحها "أفلاطون" لإيروس اللّواطيّ ، فتبدو منسيّة في الغرب المسيحي. ولكنّا نجد لها أثرا رغم ذلك في سونيت Sonnet "شكسبير" الـ CXLIV (حوالي 1590) ، حيث يناقض الشّاعر تماما « حبّه » ، رجل أشقر وامرأة سمراء ، أحدهما ملائكيّ angélique والآخر مُغوٍ Corruptrice. ودون أن يذكر "شكسبير" اسم إله الحبّ ، فإنّه يستعيد قصّة « الوليمة Le Banquet » ، وربّما كاملة ، بما أنّه يلعن الحبّ بين الجنسين hétéosexuel.

مسرحيتا مارينو المجازيتان

تلقي ملهاتا "مارينو" القصريتان ضوءاً جديداً على ازدواجية إيروس الأفلاطونية. يلعب الحب الحقيقي الحكيم والمتحفظ، مغتصبه الوقح في « حوار الحب والحقيقة Dialogue de l'Amour et de la vérité ». ويتواجه الخصمان أمام آلهة الأولمب في « اجتماع الغراميات La réunion des Amours » (1731): أوصى كوييدون بقانون اللذة، ولم يتمكن حب الشديد الحياء من فرض مثله العاطفي الأعلى. وفق حكم جوبيتر Jupiter بينهما، وبدا رد الاعتبار للحب الشهواني معلناً عن فجور أدبي سيفرض نفسه فيما بقي من القرن.

الخلاصة

يدين إيروس بالتأكيد بوقوعه في النسيان إلى ظاهرة ابتذال، وعبوس صورته الخجول المتصنع مقابل غنى موضوع الرغبة والحب غير المشبع (Innépuisable). بالإضافة إلى ذلك، فقد ساعد التحليل النفسي - ربما - على « لا شعريته »، يجعل إيروس واحداً من مفاهيمه المفتاح: Notion - Clefs: مبدأ الحركة، الحياة، المقابل لغريزة الموت (thanatos)، التي تتحقق في الليبدو Libido. هذا المفهوم وإن كان يرتبط من جديد بإيروس الأصلي، فإنه يزيل وهم المجاز، ويقود الرغبة إلى أبعادها الفردية.

ولكن، قد يكون مفتاح عبور إيروس الكوني إلى إله الحب الشاب هنا حقاً: يمكننا أن نرى في الثاني، تكيف الأول مع المتطلبات الشخصية لعاطفة الشعراء، بمعنى قوة الرغبة العامة، وقد قلصت إلى نسب إنسانية، مما يفسر غنمة (11) صورة الإله. يثبت كسوف إيروس الخطر الذي يمكن أن يحدث، متى أصبح إله أكثر إنسانية.

هوامش الترجمة:

- (1) الأورفية Orphisme : مذهب أو فرقة دينية قديمة انطلقت من أسطورة أورفيوس اليونانية.
- (2) الجهنمية Chtonienne : صفة تتسب إلى عدد من الآلهات الأسطورية اللواتي يعيشن حسب الأسطوريات في أعماق الأرض.
- (3) الأكروبول Acropole : قلعة أثينا.
- (4) الكعب Osselet : جمعها كُعبٌ وكِعب : العظم الذي يُلعب به.
- (5) النبال : رامي السهام.
- * نشير هنا إلى أن صاحب المقال نسب « الوليمة Le Banquet »، إلى سقراط، يُراجع المادة في الصفحة 569 من المعجم باللغة الفرنسية.
- (6) الذي يدرك بالعقل لا بالحواس.
- (7) قولبية Stéréotypie : تكرير آلي لحركة معينة، أو لكلام بذاته.
- (8) الامتالية Conformisme : نزعة للتقيّد بالأعراف المقررة.
- (9) الموسحة Canszone : قصيدة إيطالية متعددة المقاطع والقوافي، أو غنوة جماعية.
- (10) الأنسي Humaniste : عالم بالآداب القديمة، معتنق مذهب الأنسية الفلسفي.
- (11) غنم Miniaturiser : صمّم وأنشأ بحجم صغير.

الببليوغرافيا:

حول أسطورة إيروس:

- 1- Silvana FASCE ,Eros ,La figura e il culto , Università di Genova , 1977 .
- 2- François LASSERRE, La figure d'Eros dans la poésie grecque, Lausanne, imprimeries réunies, 1946 .

- 3- Luc BRISSON , « Eros » , in Dictionnaire des mythologies , Paris , Flammarion , 1981 .
- 4- Jeannie CARLIER, « Psychée » (Ibid) .
- 5- Erwin PANOFSKY, Essais d'iconologie , trad. CL; Herbette et B. Teyssedre, Paris , Gallimard , 1967 .

أهم النصوص المذكورة:

- 1- HESIODE , Théogonie , trad. P. Mazon, Paris , Les Belles Lettres, 1960 .
- 2- ARISTOPHANE, Les Oiseaux, trad, H.Van Daele ,Paris , Les belles Lettres , 1946 .
- 3- PLATON , Le Banquet , trad . E. Chambry, Paris , Garnier , 1964 .
- 4- APULEE , Les Métamorphoses , trad . P. Valette , 3 vol , Paris , Les Belles Lettres , 1956 .
- 5- Guillaume DE LORRIS , Le Roman de la Rose , Paris , H . Champion , 1983 .
- 6- PETRARQUE , Dal Canzoniere, trad. G.Genot , Paris , Aubier – Flammarion , 1969 .

التتعر

– ثلاث قصائد ستيفان مالارميه ترجمة: فاروق الحميد

– مختارات من شعر ياروسلاف فرخليتسكي ترجمة: حمد سلامة عرنوس

ثلاث قصائد

للشاعر: ستيفان مالارميه

ترجمة: فاروق الحميد*

تطبع أشعار «مالارميه» [1842 - 1898] شعر القرن العشرين بأكمله.
هذا العبقرى، اللا مفهوم في عصره، والذي كرس حياته من أجل الشعر،
عرف كيف يحرر اللغة من قيودها، وذلك ببحثه عن الينايع الخفية للكلمات..
مشرعاً بذلك الأبواب على فضاءات جديدة للفن الحديث.

فحيب الخريف

منذ أن غادرتني «ماريا» لكي تعيش في كوكب آخر
ولا أدري أي كوكب،
الشرق، عطار، أنت يا «فينوس» الخضراء...
وأنا أعيش الوحدة..!

* شاعر ومترجم - عضو اتحاد الكتاب العرب.

لطالما أحبيت الوحدة
 حيث تمر علي أيام طويلة مع «قطي»..
 وحين أقول «وحيداً» فأنا أعني أنني أعيش دون وجود مادي لأحد معي...
 وكلمة «قطي» تشير إلى مرافق رمزي ، روح ما...
 أستطيع أن أقول إذاً
 إنني قضيت أياماً طويلة مع قطي
 وحيداً.. مع آخر كتاب عصر الانحطاط اللاتيني
 ذاك لأنه منذ غياب الإبداع الأبيض
 أصبحت بكل غباء وغرابة أحب كل ما يختصر كلمة : سقوط !
 هكذا تكون الأيام المفضلة لدي خلال السنة
 هي الأيام المتعبة.
 في نهاية الصيف.. قبل الخريف
 وتكون ساعة نزهتي في اليوم
 هي الساعة التي ترتاح فيها الشمس قبل المغيب
 مع الأشعة النحاسية الصفراء على الجدران الكاوية
 والحمراء على الألواح الزجاجية...
 أما ما يستهويني في الآداب فهو الشعر الذي بدأ يحتضر في آخر أيام «روما» ، قبل
 أن تنسم هواء النقد المتصاعد من الأرغن الصغير.
 وقبل أن تتعلم التأناة... وهي تقرأ اللاتينية الطفولية لأولى النثرات المسيحية !
 كنت قد قرأت إحدى تلك القصائد العزيزة
 والتي سحرني زخرفها المخضب

وأدخلت يدي في فروها الجيوانيَّ الأصيل
حين بدأ أرغن صغير الغناء ببطء وكآبة
تحت نافذتي
بدأ غناءه في وادي الحور الكبير
حيث بدا لي أن الأوراق أصبحت كثيفة حتى في الربيع
وذاك منذ أن مرّت «ماريا» من ههنا للمرة الأخيرة...

* * *

حقاً هي آلات تثير الحزن والكآبة
البيانو الذي يتلألأ
والكمان الذي يمنح النور لأوتاره الممزقة
بينما الأرغن الصغير
وفي شفق الذكريات
يتركني حالماً بيأس!
هو ذا الهواء الأليف
يمرّ بكل عفوية.. وبساطة
وهو يبعث المرح والسرور في الضواحي
إنّه هواء أليف... وعفوي
- إذن،
أنتى له.. وهو يمرُّ على شعاب روحي

أن يبعث في الرغبة بالبكاء
كما لو أنه موشحاً رومنيقي؟!

* * *

أتمتع به ببطء
بيد أنني سوف لن ألقى له قرشاً واحداً
من خلال النافذة
وذاك كي لا أتحرك
فأدرك أن هذه الآلات
لا تعزف لوحدها...!

الظاهرة المستقبلية

سماء شاحبة
تتكئ على عالم بدأ ينتهي من تداعيه
وقد يمضي وإلى الأبد... مع الغيوم...

* * *

شذرات من الأرجوان تصبغ الغروب بألوانها
والنهر الغافي،
ما زال وراء الأفق الغارق في الشعاع.. والماء
أما الأشجار
فقد أصابها الملل والسامة
وبين أوراقها البيض [والتي أصبحت بيضاء بمرور الزمن لا المارة] يعلو المنزل
الكتاني
لعارض الأشياء العابرة:
يد كالمراة
تلامس الشفق.. وتبعث الحياة
في وجوه الجموع البائسة التي قهرها
المرض المعدي.. وخطايا العصور..

رجال بتواطئهم.. وتآمرهم الذي يحبل بشمار
تشقى بحملها الأرض...
وفي الصمت المضطرب في كل العيون التي تتوسل
الشمس هناك تحت الماء،
يغوص صراخ بكل يأس
بكلامه المعسول هذا:
- لا يوجد في الأرض بقعة تمنحك مثل هذا المشهد
ذاك لأنه ليس هناك من فنان يستطيع أن يأتي
بمثل هذا الظل الحزين..

* * *

أحمل في ذاكرتي صورة لامرأة
ما زالت محفوظة عبر السنين في «العلم الملكي»،
صورة لامرأة من الماضي...
أي جنون، وأية امرأة لم توجد من قبل
بريئة، ومذهبة
ثم لا أدري ماذا أيضاً
ماذا أسمى ضفيرتها
وهي تتقاذف بكل النعمة الحربية المجدولة
حول وجه يضئ عري دم الشفتين!!..

* * *

وبدل الملابس الشفافة
يبدو جسدها
أما عيناها.. فهما يشبهان الحجر النادر
بينما يعلو نهداها،
كما لو أنهما قد امتلأا بالحليب الخالد
وساقاها المصقولتان
قد احتفظتا بملح البحر البدائي...

* * *

في ذكرى أزواجهن المساكين
الصلعاء
المرضى
مثيري القرف
تسرع الزوجات.. هن أيضاً
مسوقات بالتطفل.. والكآبة
كي يشاهدن هذا المشهد...
وعندما يتأمل الجميع هذا المخلوق النبيل
هذا الأثر الباقي للتي كانت قد لعنت من قبل
البعض سوف لا يكثرث
ذاك لأنه لا يملك القدرة على الفهم

أما الآخرون
فهم الحزانى الذين تمتلأ أجفانهم بالدموع
وهم ينظرون إلى بعضهم..
بينما شعراء ذاك الزمان
فهم يشعلون عيونهم المطفأة، وقد أصيبوا
بوسواس القوافي.. وعقولهم سكرى
بمجد مشوش
مجد في نسيان الوجود
في عصر يحرس الجمال...

الولد المسكين الشاحب الوجه

أيها الولد المسكين الشاحب
أغنيتك ،

هذه الوقحة ، الشديدة الجلبة
لم تصرخ هكذا في الشارع
حيث تضيع بين الأغاني...
- يا آلهة البيوت..!



لأنّها لا تكاد تخرج من الجناح الباهت
في الطابق الأول
حيث تنسدل ستارة ثقيلة... ذات لون وردي باهت...



ومع هذا
فأنت تغني بتصميم لا يلين
بكل ثقة وعزيمة
لرجل صغير يمضي نحو الحياة.. وحيداً
لا يعتمد سوى على نفسه
وهو يعمل من أجل نفسه..
ألم يكن لديك أب من قبل

وأم عجوز تجعلك تنسى الجوع
وهي توسعك ضرباً
حين تعود إلى البيت
فارغ اليدين.. بلا نقود



بيد أنك تعمل لنفسك
واقفاً في الشوارع
ترتدي ألبة رثة
نحياً.. ناضجاً قبل الأوان
تغني لتأكل
تغني بكل قوة
دون أن تخفض عينيك الشريرتين
وأنت تنظر الأطفال الآخرين
وهم يلعبون على الرصيف...
يا لشكواك العالية
العالية..

إذ ترتفع رأسك العارية إلى الأعلى
وكانها تريد أن تفارق رأسك



من يدري،
أيها الرجل الصغير

أنك سوف لن تغادر ذات يوم
ومن يدري
أنه بعد أن يطول صراخك في المدن
أنك لن ترتكب جريمة ما
فارتكاب جريمة ليس بالأمر الصعب...
اذهب،

يكفي أن تمتلك الشجاعة
وأن يكون لديك الرغبة
هكذا، شكلك
سوف يأخذ.. شكلاً حازماً.. ذا عزيمة!
لا قرش واحد في السلّة التي تحملها بيدك
وهي تنسدل على امتداد سروالك الرث
لقد أصبحت بحالة سيئة،
ولسوف ترتكب جريمة.. ما..!



ما زال رأسك يرتفع للأعلى
وهو يريد أن يغادرك حقاً
وكأنه يعلم سلفاً ذلك
بينما أنت تغني
غناؤك الذي يرتفع شيئاً فشيئاً
وكأنه يهدد...



سوف يقول لك وداعاً
عندما تدفع لي ، ولكل الذين هم أقل مني
وربما سوف تذهب.. وتبدأ صيامك منذ الآن
بينما نحن
سوف نراك.. في الجريدة ،
- آه.. يا للرأس المسكين...!

مختارات من شعر " ياروسلاف فرخليتسكي

*Jaroslav Vrchlický

ترجمة وتقديم: حمد سلامة عرنوس

مقدمة: (١)

ولد الشاعر التشيكي " ياروسلاف فرخليتسكي " في 17 شباط 1853 من أسرة فقيرة؛ فقد كان أبوه تاجراً غير ناجح في تجارته ، فنشأ تحت رعاية عمه وأمضى طفولته في بلدته " لاونخ " ، ثم درس الفلسفة في جامعة براغ.

أحيط " فرخليتسكي " بكثير من المعجبين الذين أعجبوا بكثافة نتاجه الشعري ، وبتصويره الدقيق لمرارة الزمان وغدرة ، وصعوبة العزلة عن الناس . إلا أنه تعرض لنقد عنيف من قبل آخرين لم يروا في شعره أكثر من معانٍ عامة تطرق إليها الشعراء من قبله ، ولا يحمل هذا الشعر - من وجهة نظرهم - إحساساً بمصير الناس وأقدارهم ، بالإضافة إلى كونه مجرد ألفاظ سطحية ذات طراز قديم. إلا أن جميع الناقدين ممن أيدوه

* تم اختيار القصائد من ديوان الشاعر المسمى " أمام بوابة الجنة " ، تحرير وخاتمة وتعليق فاتسلاف ستيسكال ، منشورات نادي أصدقاء الشعر ، براغ ، 1983 . وهذا العنوان الأصلي للكتاب : Jaroslav Vrchlický, Před Branami Eldoráda, Efitor Epilogue and commentary, Vaclav Stejskál, Illostrace Marketa Prachatická, klub přítel poezie, Praha, 1983.

(١) تم الاعتماد في هذه المقدمة على الخاتمة التي كتبها " فاتسلاف ستيسكال " في المرجع السابق التي تمتد من ص 217 حتى ص 232.

أو عارضوه، اتفقوا على أن الشاعر أنجز عملاً ضخماً للثقافة الوطنية ؛ فكتب - إضافة إلى القصائد الشعرية الكثيرة - خمسين مسرحية ، وسلسلة كبيرة من الدراسات النقدية الخاصة بالأدب ، وترجم أعمالاً أدبية من الإيطالية والفرنسية والألمانية.

نال الشاعر منزلة رفيعة في مجتمعه ، وتسلم منصب أمين الأكاديمية التشيكية للعلوم والفنون ، ودرس في جامعة براغ بصفة أستاذ في الفلسفة .

تزوج " فرخليتسكي " من إحدى المعجبات الفاتنات تدعى " صوفيا بولدلبسكا " ، وحظي بأسرة سعيدة ، إلا أن هذا السرور لم يدم طويلاً بسبب فقدان بصره قبل موته بعدة سنوات ، ثم فقدان ذاكرته ، وتوفي في براغ سنة 1912.

اخترت بعض قصائد الشاعر من ديوانه ، وإن كنت لا أرى خلوة هذا الشعر من الإحساس بمصير الناس وأقدارهم ، وأن هذا الشعر مليء بالعواطف الإنسانية العميقة ، إلا أنني أترك الحكم للقراء من خلال هذه النماذج.

رصيد زهيد

أرغب أن أتماهى
بالكون والأشياء والأشخاص
أقبض عليها، أحتضن الارتعاش
أتماهى باللوحات والصور
أتفهم الكائنات والبشر
أضمهم، أحتويهم
أرغب لو ملكت كل الأوقات
لتكفي تحقيق أجمل الأمنيات
وإنجاز السعادة الأبدية
وإزالة المنغصات
والمكدرات
من قلوب البشرية

كأنني أرى الآن
ضيفاً خائفاً مدعوراً
يبدو من خلاله الكون
ثملاً مخموراً
لا أكتفي عندئذ

بزغردة البلابل
ولا قصف الرعود
ولا ضحكات الجميلات
والربيع والثلوج
إنه الغضب الجبار
لغز خفي
مثل جرس القطار الكهربائي
ترتعد منه النوافذ
لم يبق إلا الأشواق والذكريات
لم يبق إلا الأمنيات
ما أعذب الأمنيات .

الصباح

ينشر الصباح سحره الخاص
مثل صحيفة مرمر
طاهرة نقية
لم تُدنس أبداً
بأصابع بشرية
أمامك يقف الصباح
طازجاً منعشاً
يملاً الأرض أرجاً
وعبقاً وانتعاشاً
وأماناً وسكينة
عذراً يا صديقتي
إن الصباح فتنة وجمال
وسلام ونقاء وجلال
لا يضاهيه أحد
حتى أنت
ليس للناس جميعاً
أن يدركوا كنه الصفاء
إلا نفس طاهرة طاهرة
جد نقية
تسمو فوق كل شيء
نفس مقدسة عليّة

ذكریات

من جدید
أسیر علی قارعة الطريق
حيث عشت هناك
وأنا طفل صغير
كأنني أرى الكنيسة القديمة
وفناء الدار
والسطوح الوطيئة
الشجيرات المتشابكة
والأوراق المتجعدة
يдахمني الخوف
في عالم الأطفال
المملوء بالألغاز
ولكن البسمة تظهر أيضاً
أرى بستان الفواكه
ومخازن التبن القديمة
أرى كل هذا
إلا أنني إذا أردت

أن أصل هذا اليوم
سأرى وجوهاً غريبة
وأعشاباً غريبة
وأشياء ذابلة كثيرة
يكاد الموت أن يفنيها
فلن أذهب إلى هناك
لن أذهب أبداً
أرى كل الطرقات
التي يعرفها جميع القرويين
متأهبة للركض بعيداً
حتى الأحرار
أرى المقبرة التي ترقد فيها
جدتي هذا اليوم
والطريق الذي يصعد لاهثاً
فوق أحجارها
الطريق الذي مشيت فوقه
مع القديس
ألمح الغابة الوطيئة
بنقائنها وخضارها
وئعاليها
أشعر من جديد

بخوف قديم
ينقض عليّ
من حكايات العجائز
حول الرجال
المصنوعين من نار
أجري بعيداً وأتنفس عميقاً
ويطار دني شخص يجري خلفي
يلهث ويركض
أعرف هذا الشخص
هل أعرفه
نعم إنه خادم كنيسة
يبدو بمنظر مخيف
يضع سكيناً في حذائه النظيف
رائع أنت أيها الريف
كم عزفت فيك على الكمان
أيام الطفولة
كيف صارت هذه الأرواح
والهياكل البيضاء
مرمية على أرض شاحبة سوداء
تجسد أطفالنا ذوي الوجوه الساخرة
تبتسم بشماتة مروعة

غريبة عجيبة
أتصور كيف نكون
كرة بيضاء مائلة
مملوءة بالمياه المعكرة
والصباحات المعكرة
في أيام عيدنا الحاضرة
ألمح المحراب المهجور
وكان سيدنا المعلم
يتقدم نحوه بوقار
الظلام مخيم على المكان المقدس
لا حراك فيه ، لا أنوار
تقدم السيد
انحنى انحناء طفيفة
النور أضاء المكان
أطلق السيد أغنية بعنوان :
" انقضت ساعة الليل "
توهج جسده الطاهر
كل الجسد ؛ الفم والعينان
اندفعت نحو المكتبة المقدسة
وجدت فيها مجموعة شكسبير
أنشدتها ، في الزمن الصامت

أتذكر الغجر
كيف وصلوا
مثل أزرار في معاطف الرجال
كرجال المتاحف
فقدوا بريق الألوان
قاتلت معهم وقاتلتهم
كل شيء خارج الزمن
جدتي ترقد تحت التراب
وحيدة مع عمي العجوز
تلك الأوقات المباركة
لها عندي قيمة ثمينة
ولا شيء سواها.

السكون

الجميع نائمون
لا كائن يتحرك
نامت العصافير
والطيور المغردة
والشحارير
أضاعت الريح جناحيها
كليهما
ونامت قطرات الندى
بأجسادها الثقيلة
فوق الأوراق الكبيرة
والزنابق اضطجعت في قلوب المذباب
والأعشاب ترقد بهدوء
في أفئدة القصب
حتى أجنحة الفراشات المبرقة
وأجنحة الزنابير
تصمت عن أي حفيف
الموج محكوم بالوقوف
لا حركة في الأنهار

حتى العواصف هدأت
والرياح توقفت
الجميع نائمون
لا كائن يتحرك
نامت العصافير
والطيور المغردة
والشحارير
أيها القلب
لا شيء يؤثر فيك
إلا موسيقاك
التي تعزف
لا أعلم إن كان هذا الدمع
سوف يشفع لي
لا أعلم إن كنت سوف أضحك
أو أبكي أو أغني
إن كانت هذه أجنحة فراشات
أم أجنحة طيور
لا أعرف إن كنت سعيداً
سعيداً حتى البكاء

القصيدة

تمنيت أن يعود
عمري إلى الوراء
أن يكون خمسة أعوام
خمس فقط
أعماقي تتكلم بصفاء
فلماذا ياربُ
تقفز هذه الدموع
إلى عينيّ دون إبطاء
* * * *

أردت الظهور في السماء
فلماذا هذه الدموع
جائئة لا تزول
هل هي حراسة
أزلية دون أفول؟
أعرف كنه هذا الذبول
إن هذه الدمعة تسعد البائسين
إنها تسعدهم.

المراجع:

Jaroslav Vrchlický, Před Branami Eldoráda, Efitor Epilogue and commentary, Vaclav Stejskál, Illostrace Marketa Prachatická, klub přítel poezie, Praha, 1983.

القصة

- البحيرة..... قصة: جوزيف كونراد ت : توفيق الأسدي
- جريمة وعقاب..... قصة: ر.ك نارايان ت : كنيانة دياب
- سكاكر..... قصة: برنهارد شلينك ت : د. نبيل حفار
- تحت شجرة ليل..... قصة: هوشنك كلشيري...
- ت : عماد خلف ود. محمد حسن راده نيري

البحيرة

قصة: جوزيف كونراد

ترجمة: توفيق الأسدي*

قال الرجل الأبيض لمدير الدفة وهو يتكئ بكلتا ذراعيه على سقف الكابين الصغير على مؤخر السفينة:

"سنبِت الليلة في أرض (أرسات) البراح. فقد تأخر الوقت."

نخر المالاوي فحسب، وتابع النظر بثبات إلى النهر. أراح الرجل الأبيض ذقنه على ذراعيه المتصالبتين وحدق إلى الموجة التي يخلفها القارب في أثناء سيره. في نهاية الجادة المستقيمة من الغابات التي تنصفها اللمعة الحادة للنهر، بدت الشمس صافية ومبهرة، وقد تدلّت متوازنة على نحو خفيض كُوق الماء وراحت تلتمع بنعومة كشريط معدني. كانت الغابات الكثيفة والباهتة تنتصب ساكنة على جانبي النهر العريض. في أسفل الأشجار الكبيرة السامقة كانت نخلات دون جذوع تبرز من وحل الضفة، ولها سعف ضخمة وثقيلة كانت تتدلى ساكنة فوق الدوامة البنية اللون للموجات. ضمن سكون الهواء، كانت كل شجرة وكل ورقة وكل غصن وكل حالق لنبات متسلق وكل تويجية للبراعم الدقيقة تبدو وكأنها سُحرت لتصبح سكوناً كاملاً ونهائياً. لم يكن أي شيء يتحرك فوق النهر سوى المجاذيف الثمانية التي كانت تبرز مومضة بانتظام، ثم تغطس

معاً برشاش واحد ؛ بينما ينطلق مدير الدفة إلى اليمين واليسار باندفاعة دورية ومفاجئة .
لريشة المروحة مما يرسم نصف دائرة مومضة فوق رأسه . كان الماء المزبد يرغي على
امتداد جانب القارب بهمهمة مشوشة . وقد بدا زورق الرجل الأبيض المتقدم ضد التيار
ضمن الاضطراب الموجز الذي هو السبب فيه وكأنه يدخل بوابات أرض كانت ذكرى
الحركة نفسها قد غادرتها إلى الأبد .

نظر الرجل الأبيض ، وهو يدير ظهره إلى الشمس الغاربة ، على امتداد الفراغ
الواسع لنهاية مجرى النهر وهو يصب في البحر . في الأميال الثلاثة الأخيرة من مجراه كان
النهر الجوال والمتردد يتدفق ، وكأنه يجذب على نحو لا يقاوم ، من قبل حرية الأفق
المفتوح ، نحو الشرق الذي يؤوي كلاً من النور والعتمة . في مؤخر السفينة كان النداء
المكرر لطائر ما ، وهو عبارة عن صراخ متنافر وضعيف ، يتقاذف فوق الماء الهادئ
ويضيع ، قبل أن يتمكن من الوصول إلى الشاطئ الآخر ، في الصمت المحبوس الأنفاس
للعالم .

ضرب مدير الدفة بمجذافه الماء وأمسك به بذراعين متبيستين ، بينما اندفع جسمه
نحو الأمام . قرقر الماء عالياً... وفجأة بدا البراح الطويل السوي وكأنه يدور على مركزه ،
والغابات تتأرجح في نصف دائرة ، وحزم أشعة الشمس تلمس الجانب العريض من
الزورق بوهج ناري ، فترمي بالظلال الهزيلة والمشوهة لطاقمه على اللمعان المجزع
للنهر . التفت الرجل الأبيض لينظر نحو الأمام . كان مجرى الزورق قد تغير بزوايا قائمة
بالنسبة إلى التيار ، ورأس التنين المنحوت على مقدمه كان يشير الآن إلى فجوة في
الشجيرات المحيطة بالضفة . انزلق الزورق عبر الشجيرات وهو يحتك بالأغصان المتدلية ،
واختفى من النهر كمخلوق رشيق برمائي يترك الماء متجهاً نحو وجاره في الغابات .

كان النهر الضيق أشبه بخندق : متعرجاً وعميقاً إلى حد لا يصدق ، مترعاً بالظلام
تحت الشريط الرفيع من اللون الأزرق الصافي والمومض للسماء . ارتفعت أشجار
ضخمة نحو الأعلى ، غير مرئية خلف الستارات المزهرة للنباتات المتسلقة . هنا وهناك ،
قرب السواد المتلألئ للماء ، كان الجذر الملتوي لشجرة ضخمة يبرز بين زخارف نباتات
السرخس الصغيرة ، السوداء والكثبية ، الملتفة والساكنة ، كحية ساكنة . كانت الكلمات

القصيرة للمجذفين تتردد مدوية بين الجدران السميكة والمعتمة للنباتات. تسربت العتمة من بين الأشجار عبر المتاهة ذات الزوايا للنباتات المتعرشة ومن خلف الأوراق الضخمة الرائعة والساكنة ؛ العتمة الغامضة التي لا تغلب ؛ كانت العتمة معطرة وسامة بالغابات التي لا يمكن اختراقها.

راح الرجال يحركون القارب بعمود في المياه الضحلة. ازداد عرض النهر منفتحاً نحو مدى واسع من بحيرة راكدة. تراجعت الغابات عن الضفة المستنقعية مخلفة شريطاً مستوياً من العشب الأخضر اللامع كثير القصب ليؤطر الزرقة المنعكسة للسماء. راحت غيمة صوفية قرنفلية اللون تندفع عالياً مجرجرة اللون الرقيق لصورتها تحت الأوراق الطافية والبراعم الفضية لزهور اللوتس. بدا منزل صغير، جاثم على دعائم عالية، أسود من البعيد. إلى القرب منه كانت نخلتا "نيونغ" سامقتان، بدتا وكأنهما تخرجان من الغابات في الخلف، تنحنيان قليلاً فوق السقف المهترئ مع إبحاء برقة واهتمام حزينين في تدلي رأسيهما المورقين والمحلقين.

قال مدير الدفة وهو يشير بمجذافه: "أرسات هناك. أرى زورقه مربوطاً بين الدعائم."

جرى حاملو الأعمدة على امتداد جوانب القارب وهم يتطلعون من خلف أكتافهم نحو نهاية رحلة اليوم. كانوا سيفضلون قضاء الليل في أي مكان آخر عدا هذه البحيرة ذات المظهر الغريب الغامض والسمعة الشبحية. وعلاوة على ذلك، فقد كانوا يكرهون "أرسات"، أولاً كشخص غريب، وأيضاً لأن ذاك الذي يرمم المنازل ويسكن فيه، يزعم أنه لا يخاف من العيش بين الأرواح التي تسكن الأماكن التي يهجرها بنو البشر. مثل هذا الرجل يمكنه أن يخل بمجرى القدر بنظرات أو كلمات ؛ بينما ليس من السهل استرضاء أشباحه المألوفة من قبل عابري السبيل الطارئين الذين تتوق الأرواح إلى أن تنزل بهم أذى سيدها البشري. لا يهتم الرجال البيض كثيراً بهذه الأمور فهم كفار ومتحالفون مع "أبي الشر" الذي يقودهم بأمان عبر الأخطار غير المرئية لهذا العالم. وهم يعارضون - لقاء تحذيرات الصالحين - ادعاء مهيناً بعدم التصديق. ما الذي يمكن فعله؟

هكذا فكروا وهم يرمون بثقلهم على نهاية أعمدتهم الطويلة. انزلق الزورق الكبير بسرعة كبيرة، بصمت، وبنعومة، نحو براح "أرسات" حتى اصطدم بلطف بالأعمدة الملتوية تحت المنزل في قعقة مدوية للأعمدة التي رميت والهمهمات العالية التي تقول "الحمد لله".

صرخ رجال القارب بأصوات متنافرة ووجوههم مرفوعة نحو الأعلى: "أرسات، يا أرسات!" لم يظهر أحد. بدأ الرجل الأبيض بتسليق السلم سيئ الصنع الموصل إلى المصطبة المصنوعة من قصب البامبو أمام المنزل. قال مدير دفعة القارب باستجهم: "سنطبخ في القارب وننام على القارب".

قال الرجل الأبيض باقتضاب: "ناولوني البطانية والسلّة".

انحنى فوق حافة المصطبة ليتلقى الرزمة. ابتعد القارب عن الشاطئ وواجه الرجل الأبيض، الذي انتصب واقفاً، "أرسات" الذي خرج من الباب الواطئ لكوخه. كان رجلاً شاباً وقوياً بصدر عريض وذراعين مفتولتي العضلات. لم يكن يرتدي سوى السارونغ (1). كان رأسه حاسراً. حدقت عيناه الواسعتان الرقيقتان بتوق إلى الرجل الأبيض، ولكن صوته وسلوكه كانا هادئين حين سأل من دون أي كلمات ترحيب: "هل لديك دواء يا "توان"؟" (2)

قال الزائر مجفلاً: "كلا. لماذا؟ هل هناك من هو مريض في المنزل؟"

أجاب "أرسات" بالأسلوب الهادئ نفسه: "أدخل وسوف تشاهد بنفسك". والتفت إلى الخلف وعبر الباب الواطئ مجدداً. تبعه الرجل الأبيض بعد أن رمى ما كان يحمله.

في النور الخافت للمسكن استطاع أن يميز امرأة تمددت على ظهرها فوق سرير من قصب البامبو وقد غطت جسدها بملاءة من قماش قطني أحمر اللون. كانت تتمدد هناك بسكون وكأنها ميتة، إلا أن عينيها الواسعتين، المفتوحتين على وسعهما، كانتا تلتمعان في العتمة، تحدقان نحو الأعلى نحو العوارض الخشبية النحيلة، من دون حراك ودون أن تريا شيئاً. كانت مصابة بحمى شديدة وبالتالي فقد فقدت وعيها. كانت وجنتاها قد غارتا قليلاً، ولكن شفثيها كانتا فاغرتين قليلاً، وعلى الوجه الشاب كان

تعبير مشؤوم وثابت : التعبير المستغرق والمتأمل للشخص غير الواعي الذي على وشك الموت. وقف الرجلان ينظران إليها في صمت.

سأل المسافر: "هل هي مريضة منذ زمن طويل؟"

أجاب المالاوي بلهجة متروية: "لم أتم منذ خمس ليال. في البداية كانت تسمع أصواتاً تناديه من الماء وتكافحني أنا الذي كنت أمسك بها. ولكن منذ شروق شمس هذا اليوم لم تعد تسمع شيئاً: لا تسمعني. وهي لا ترى شيئاً. لا تراني... أنا!"

بقي صامتاً لدقيقة، ثم سأل بصوت خفيض:

"توان، هل ستموت؟"

قال الرجل الأبيض بأسى: "أخشى ذلك." كان يعرف أرسات منذ سنوات في بلد بعيد في أوقات الاضطرابات والخطر، حيث لا تُحترق أي صداقة. وبما أن صديقه المالاوي قد وصل فجأة ليسكن في الكوخ على البحيرة مع امرأة غريبة، فقد قضى الليل مرات كثيرة هناك، خلال رحلاته صعوداً وهبوطاً مع مجرى النهر. كان يحب ذلك الرجل الذي كان يعرف كيف يحافظ على إيمانه بالتشاور وكيف يقاتل من دون خوف إلى جانب صديقه الأبيض. كان يحبه - ليس كما يحب على الأرجح رجل كلبه المفضل - ولكن كان يحبه إلى درجة مساعدته من دون أن يطرح أي أسئلة، وأن يفكر أحياناً على نحو مبهم وضبابي في وسط متابعته لرحلاته وأعماله بهذا الرجل الوحيد والمرأة ذات الشعر الطويل والوجه الجريء والعينين المنتصرتين، اللذين كانا يعيشان مستورين بالغابات: وحيدتين وموضع خشية من الناس.

خرج الرجل الأبيض من الكوخ في الوقت الملائم ليرى الحريق الهائل لغروب الشمس وقد أطفأته الظلال السريعة والمتسللة التي راحت تصعد كبخار أسود غير ممكن إدراكه فوق قمم الأشجار، وتنتشر فوق السماء وهي تطفئ الوميض القرمزي للغيوم السابجة واللمعة الحمراء لنور النهار المتلاشي. خلال لحظات قليلة برزت جميع النجوم فوق السواد الكثيف للأرض وراحت البحيرة الكبيرة تومض فجأة بأنوار منعكسة فأصبحت تشبه بقعة بيضاوية من سماء الليل التي رميت في ليل البرية اليائس والعميق. تناول الرجل الأبيض بعض طعام العشاء من السلّة، ثم جمع بعض العيدان

التي كانت ملقية على المصطبة وأشعل ناراً صغيرة، ليس ليتدفأ بها بل من أجل الدخان الذي يبعد البعوض. لف نفسه بالبطانيات وجلس وظهره إلى جدار المنزل المصنوع من القصب وراح يدخن متأملاً.

خرج "أرسات" من الباب بهدوء وجلس القرفصاء قرب النار. حرك الرجل الأبيض ساقيه الممدودتين قليلاً.

قال "أرسات" بصوت خفيض وهو يتوقع السؤال المتوقع: "إنها تتنفس. تتنفس ولكن حرارتها مرتفعة كحريق كبير. هي لا تتكلم ولا تسمع... بل تحترق!" توقف لبرهة، ثم سأل بلهجة هادئة لا مبالية:

"توان... هل ستموت؟"

حرك الرجل الأبيض كتفيه بارتباك ثم همهم بأسلوب متردد:

"إن كان هذا هو قدرها."

قال "أرسات" بهدوء: "كلا يا توان. إن كان هذا هو قدري أنا. أنا أرى، أنا أسمع، أنا أنتظر، أنا أتذكر... توان، هل تتذكر تلك الأيام القديمة يا أخي؟"

قال الرجل الأبيض: "أجل". نهض المالاوي فجأة ودخل إلى الكوخ. أما الآخر الذي بقي جالساً في الخارج، فقد استطاع أن يسمع الصوت القادم من الكوخ. قال "أرسات": "اسمعيني! تكلمي!" تبع صمت كامل كلماته. صرخ فجأة: "أوه يا دياميلين!" بعد تلك الصرخة كانت هناك تنهيدة عميقة. خرج "أرسات" وجلس مرة أخرى في مكانه القديم.

جلسا في صمت أمام النار. لم يصدر أي صوت عن المنزل، ولم يكن هناك صوت إلى القرب منهما. ولكن إلى البعيد فوق البحيرة استطاعوا أن يسمعوا أصوات رجال القارب وهي ترن بشكل متقطع وواضح على الماء الهادئ. كانت النار على مقدمة القارب تومض بوهن في البعد بتوهج أحمر ضبابي. ثم انطفأت تلك النار. توقفت الأصوات. نامت الأرض والماء غير مرئيين وساكنين وصامتين. وكأنما لم يكن قد تبقى في العالم سوى التماعة النجوم التي كانت تتدفق من دون توقف ودون جدوى عبر السكون الأسود لليل.

حدق الرجل الأبيض أمامه إلى العتمة بعينين مفتوحتين على اتساعهما. كان الخوف والافتتان، وإلهام الموت وأعجوبته - الموت القريب وغير الممكن تجنّبه وغير المرئي - قد هدأت من القلق الخاص بعرقه وأهاج أكثر أفكاره غموضاً وحميمية. كانت الريبة الحاضرة على الدوام بالشر والشك الناخر الذي يكمن في قلوبنا، تتدفق نحو السكون من حوله... السكون العميق والصامت، وتجعله يبدو غير أهل للثقة وسيئ الشهرة، مثل القناع الهادئ وغير الممكن اختراقه للعنف غير الممكن تسويغه. في ذلك الاضطراب الوشيك والقوي لكيانه فإن الأرض المطوقة بسلام نور النجوم أصبحت بلداً مبهماً من الكفاح الذي لا يعرف الرحمة، ميدان حرب للأشباح الرهيبة والقاتنة، الجلييلة أو الحقيرة، التي تكافح بحماسة لامتلاك قلوبنا الضعيفة. بلاد مضطربة وغامضة برغبات ومخاوف لا يمكن إخمادها.

علت همهمة حزينة في الليل؛ همهمة تثير الأسى ومجفلة، وكأن العزلة الهائلة للغابات المحيطة قد حاولت أن تهمس في أذنه حكمة لامبالاتها الهائلة والرفيعة. راحت أصوات مترددة وغامضة تطوف في الهواء من حوله، وتشكل نفسها ببطء متحولة إلى كلمات؛ وأخيراً تدفقت بلطف بتيار مهمهم من الجمل الخفيضة والرتيبة. تحرك كمن يستيقظ ويغير من وضعية نومه قليلاً. كان "أرسات"، الساكن وغير المرئي جيداً، يجلس وقد طأطأ رأسه تحت النجوم وهو يتكلم بلهجة خفيضة وحاملة...

"... وأين يا ترى نستطيع أن نلقي بعبء متاعبنا سوى في قلوب أصدقائنا؟ على الرجل أن يتحدث عن الحرب والحب. أنت يا توان تعرف ما هي الحرب وقد رأيتني في زمن الخطر أنشد الموت كما ينشد الآخرون الحياة! يمكن لشيء مكتوب أن يفقد، ويمكن للكذبة أن تُكتب؛ ولكن ما شاهدته العين هو الحقيقة ويبقى في الذهن!"

قال الرجل الأبيض بهدوء: "أتذكر". تابع "أرسات" الكلام بهدوء حزين:

"لذلك، سأكلمك عن الحب. تكلم في الليل. تكلم قبل أن يرحل الليل والحب... وتنظر عين النهار إلى أساك وعاري، إلى وجهي المسودّ وقلبي المحترق."

انطلقت تنهيدة قصيرة وضعيفة لتكون علامة على توقف غير مدرك، ثم تدفقت كلماته من دون أن يتحرك ودون أي إيماء.

"بعد انقضاء فترة القلاقل والحرب وحين ابتعدت أنت عن بلدي لتلاحق رغباتك التي لا نستطيع نحن، سكان الجزر، فهمها، أصبحنا أنا وأخي مرة أخرى، كما كنا سابقاً، حاملي سيف الحاكم. تعرف أننا كنا من أسرة مرموقة تنتمي إلى سلالة حاكمة، والأكثر جدارة من أي شخص آخر يحمل رمز السلطة على كتفنا الأيمن. وفي زمن الرخاء قدم لنا (سي دندرينغ) الرعاية كما قدمنا له نحن إخلاص شجاعتنا في زمن الأسى. كان ذلك زمن سلام، زمن صيد الأيائل وصراع الديكة؛ زمن الأحاديث التافهة والشجارات الحمقاء بين رجال امتلأت بطونهم وصدئت سيوفهم. ولكن المزارع كان يراقب شتلات الأرز الصغيرة وهي تنمو من دون خوف، وكان التجار يأتون ويذهبون، يغادرون وهم نحيلون ويعودون وهم بدينون فوق نهر السلام. وكانوا يجلبون الأخبار أيضاً. كانوا يحضرون الأكاذيب والحقائق وقد امتزجت معاً، لذا لم يكن هناك من يعرف متى يحتفل ومتى يحزن. كنا نسمع منهم أخبارك أنت أيضاً. فقد شاهدوك هنا وشاهدوك هناك. وكنت أسرّ لسماعي أخبارك، فقد كنت أتذكرك على الدوام، يا توان، حتى حان وقت ما عادت فيه عيناى ترى أي شيء في الماضي، لأنهما كانتا تنظران إلى تلك التي تحتضر هناك... في المنزل."

توقف ليصرخ بهمسة حادة: "يا مارا باهيا! يا أيتها الكارثة!" ثم تابع كلامه بصوت أعلى بقليل:

"لا يوجد عدو أسوأ ولا صديق أفضل من الأخ، يا توان، فالأخ يعرف أخاه، وفي المعرفة الكاملة قوة للخير أو الشر. لقد أحببت أخي. مضيت إليه وقلت له إنني لا أستطيع أن أرى أي شيء عدا وجه واحد، ولا أن أسمع أي شيء سوى صوت واحد. قال لي: (افتح قلبك حتى تستطيع هي أن ترى ما الذي يوجد فيه... وانتظر. الصبر حكمة. إنتشي ميداه قد تموت أو قد يتخلى حاكمنا عن خوفه من امرأة!...) انتظرت! ... تتذكر أنت السيدة ذات الوجه المغطى بخمار يا توان، وخوف حاكمنا من مكرها وحدة طبعها. ولو كانت هي ترغب في خادمها، فماذا كنت أستطيع أنا فعله؟ ولكنني غديت جوع قلبي بنظرات قصيرة وكلمات مختلطة. كنت أتسكع على الممر المؤدي إلى الحمامات في النهار، وحين تغرب الشمس خلف الغابة، كنت أزحف على امتداد أسيجة شجيرات الياسمين المحيطة بباحة منزل المرأة. من دون أن نرى الواحد الآخر كما

نتبادل الحديث عبر أريج الورود وحجاب أوراق الشجيرات ونصول أوراق العشب الطويل التي كانت تقف ساكنة أمام شفاها. كان حذرنا عظيماً جداً وكانت مهمة أشواقنا الهائلة واهية جداً. كان الوقت يمر بسرعة... وكانت هناك همسات بين النساء... وكان أعداؤنا يراقبون. كان أخي كئيب المزاج، وبدأت أفكر بالقتل وبالموت العنيف... نحن قوم يأخذون ما يرغبون فيه... كما هو شأنكم أنتم البيض. تمر أوقات تجعل المرء ينسى الإخلاص والاحترام. تُمنح القوة والسلطة للحكام، ولكن ما يُمنح لكل الرجال هو الحب والقوة والشجاعة. قال أخي: (عليك أن تأخذها من وسطهم. نحن اثنان أشبه بواحد). فأجبت: (فليكن ذلك سريعاً عاجلاً، فأنا لا أجد دفئاً في نور الشمس إن لم تشرق على تلك المرأة). وحانت فرصتنا حين خرج الحاكم وجميع النبلاء إلى مصب النهر لصيد السمك على نور المشاعل. كانت هناك مئات من القوارب، وعلى الرمل الأبيض، بين الماء والغابات، بُنيت مساكن من أوراق الشجر لأسر الراجات (جمع راجا). كان دخان نيران الطبخ أشبه بضباب المساء الأزرق، وراح الكثير من الأصوات يرن بمرح. وبينما كانوا يجهزون القوارب لضرب السمك، وصل أخي إلي وقال: (الليلة!) جهزت أسلحتي، وحين حان الوقت اتخذ زورقنا مكانه ضمن دائرة الزوارق الحاملة للمشاعل. توهجت الأنوار فوق الماء، ولكن خلف الزوارق كان هناك ظلام. حين بدأ الصراخ وجعلت الاستثارة الرجال كالمجانين تسَلَّلنا بعيداً. ابتلع الماء مشعلنا وعدنا بالقارب إلى الشاطئ الذي كان مظلماً مع وجود بصيص بعض الجمرات هنا وهناك. استطعنا سماع حديث الجوّاري بين المساكن المؤقتة. ثم وجدنا مكاناً مهجوراً وساكناً. انتظرنا هناك. أتت هي. أتت تعدو على امتداد الشاطئ بسرعة ومن دون أن تترك أثراً، كورقة شجر دفعتها الريح إلى البحر. قال أخي بحزن: "اذهب وخذها. احملها إلى زورقنا." رفعتها بذراعي. كانت تلهث. كان قلبها يدق على صدري. قلت: (أنا أبعدك عن هؤلاء الناس. لقد أتيت تلبية لصرخة قلبي ولكن ذراعي تحملانك ضد إرادة النبلاء!) قال أخي: (هذا صحيح. نحن رجال نأخذ ما نريد ونستطيع الدفاع عن ذلك ضد كثيرين. كان ينبغي أن نأخذها في وضوح النهار). قلت: (فلنتطلق)، فمئذ أن حلّت هي في زورقي بدأت بالتفكير في رجال حاكمنا العديدين. قال أخي: (أجل، هيا بنا ننتقل. نحن منبوذون، وهذا الزورق هو بلدنا الآن... والبحر ملجؤنا). تمهل قليلاً

وهو ما يزال على الشاطئ وهددته بأن عليه أن يسرع، فقد تذكرت ضربات قلبها على صدري وفكرت في أن رجلين لا يستطيعان الصمود أمام مائة رجل. انطلقنا ورحنا نجذب مع التيار قريباً من ضفة النهر. وحين مررنا قريباً من الجون الذي كانوا يصطادون فيه، كان الصراخ الهائل قد توقف، ولكن همهمة الأصوات كانت عالية شأنها شأن دندنة الحشرات المحلقة في وقت الظهيرة. كانت الزوارق طافية ومتجمعة معاً في النور الأحمر للمشاعل تحت سقف أسود من الدخان، بينما راح الرجال يتحدثون عن مغامراتهم. كان هناك رجال يتفاخرون ويمدحون ويسخرون... رجال كانوا أصدقاءنا في الصباح، ولكن هاهم وقد أصبحوا أعداءنا الآن. جذبنا بسرعة ونحن نعبر بهم. لم يعد لدينا من أصدقاء في هذا البلد الذي شهد مولدنا. جلست هي في منتصف الزورق بوجه مستور، صامته كما هي الآن، لا تبصر كما هي الآن... ولم أندم على ما كنت أهجره لأنني كنت أستطيع سماعها تتنفس قريباً مني... كما أستطيع سماعها الآن."

توقف عن الكلام وأصاخ بسمعه إلى الباب، ثم هز رأسه واستأنف الكلام:

"أراد أخي أن يطلق صرخة التحدي - صرخة واحدة فقط - ليجعل الناس يعرفون أننا كنا لصين حرين يثقان بسلاحهما والبحر العظيم. ومن جديد رجوته باسم حبنا أن يبقى صامتاً. ألم أكن قادراً على سماع تنفسها قريباً مني؟ عرفت أن المطاردة ستأتي سريعاً بما فيه الكفاية. كان أخي يحبني. غمس مجذافه في الماء من دون أن يطلق رشاشاً، ولكنه قال فحسب: (أنت نصف رجل الآن... النصف الآخر هو في تلك المرأة. أستطيع الانتظار. حين تصبح رجلاً كاملاً مجدداً، ستعود معي إلى هنا لتصرخ صرخة التحدي. نحن ابنا أم واحدة). لم أجبه. كانت قوتي كلها وروحي كلها في يدي اللتين تمسكان بالمجذاف... فقد كنت أتوق إلى أن أكون معها في مكان آمن بعيداً عن غضب الرجال وكيد النساء. كان حبي عظيماً إلى درجة أنني ظننت أنه سيقودني إلى بلد لا يعرف الموت لو استطعت فحسب النجاة من غضب (أنثي ميداه) وسيف حاكمنا. جذبنا بسرعة ونحن نتنفس عبر أسناننا. راحت المجاذيف تغوص في الماء الصفيق. خرجنا من النهر وانطلقنا مسرعين في قنوات صافية بين المياه الضحلة. سرنا على امتداد الشاطئ الأسود وعلى امتداد الشواطئ الرملية حيث يهمس البحر لليابسة. ومض الرمل الأبيض عبر زورقنا الذي كان يشق عباب الماء بسرعة. لم تتكلم. ولكنني قلت

مرة واحدة: (نامي يا دياميلين. فسرعان ما سوف تكونين في حاجة إلى قوتك كلها). سمعت عذوبة صوتها، ولكنني لم ألتفت برأسي قط. أشرقت الشمس وكنا ما نزال نمضي في طريقنا. كان الماء يسقط من وجهي كما يهمني المطر من غيمة. كنا نهرب مسرعين تحت النور والحر. لم أنظر إلى الخلف قط، ولكنني كنت أعلم أن عيني أخي خلفي كانتا تنظران إلى الأمام بثبات؛ فقد كان الزورق يمضي بخط مستقيم أشبه بسهم رجل من سكان الأدغال وهو ينطلق من قصبة النفخ. لم يكن هناك رجل أفضل منه في استعمال المجذاف أو إدارة الدفة. كنا قد فزنا معاً، مرات عديدة، في السباقات، مستخدمين ذلك الزورق نفسه. ولكن لم يسبق لنا أن بذلنا من الجهد ما بذلناه يومذاك... يوم أن جذفنا معاً لآخر مرة! لم يكن في بلدي كله رجل أشجع وأقوى من أخي. لم أستطع الاستغناء عن أي جزء من قوتي لألتفت برأسي لأراه، ولكنني كنت أسمع في كل لحظة هسهسة تنفسه وهي تعلو أكثر فأكثر خلفي. كان ما يزال صامتاً. ارتفعت الشمس في السماء وراح الحر يلتصق بظهري كشعلة من نار. كانت أضلاعي على وشك الانفجار، وما عدت أستطيع التنفس. شعرت أن عليّ أن أصرخ بآخر نفس في -نوزتي: (فلنسترح!)... أجاب: (حسناً!)، وكان صوته حازماً. كان قوياً. كان شجاعاً. لم يَكن يعرف الخوف ولا التعب... أخي ذاك!"

اخترقت همهمة قوية ولطيفة، كبيرة وواهية - همهمة الأوراق المرتجفة والأغصان المتحركة - الأعماق المتشابكة للغابات، ومرت فوق سطح البحيرة الصقيل الذي تنعكس عليه النجوم؛ وضرب الماء بين الأكوام الأشجار الموحلة برشاش مفاجئ. لمست نفحة من الهواء الدافئ وجهي الرجلين وعبرت بصوت حزين... نفس صاحب وقصير شأن تنهيدة قلقلة للأرض الحاملة.

استأنف أرسات بصوت هادئ منخفض:

"سحبنا زورقنا إلى الشاطئ الأبيض لجون صغير قريب من لسان طويل من اليابسة بدا وكأنه يسد طريقنا؛ رأس طويل غابي يتوغل في البحر. كان أخي يعرف ذلك المكان. وراء الرأس كان هناك مدخل لنهر وعبر الغابة في تلك الأرض هناك ممر ضيق. أشعلنا ناراً وطبخنا أرزاً. ثم اضطجعنا لننام على الرمل الناعم في ظل قاربنا، بينما

راحت هي تحرسنا. ما أن أغمضت عيني حتى سمعتها تصرخ من الذعر. قفزنا في المكان. كانت الشمس قد سبق لها وهبطت إلى منتصف طريقها نحو المغيب، وشاهدنا في فتحة الجون قارباً شراعياً فيه الكثير من المجذفين. وقد ميزناه على الفور. كان أحد قوارب الراجا خاصتنا. كان الرجال يراقبون الشاطئ وشاهدونا. قرعوا الجرس ووجهوا رأس القارب نحو الجون. شعرت بقلبي يضعف ضمن صدري. جلست دياميلين على الرمل وغطت وجهها. لم يكن ممكناً الهروب عن طريق البحر. ضحك أخي. كانت معه البندقية الذي أعطيته أنت إياها. يا تـوان قبل أن ترحل، ولكن لم تكن معه سوى حفنة من البارود. كلّمني بسرعة: (فلتركض معها على امتداد الممر. سوف أصدهم، فليس معهم سلاح ناري، والنزول إلى البر بمواجهة رجل يحمل بندقية هو الموت المحتم للبعض. اركض معها. على الجانب الآخر من تلك الغابة هناك بيت صياد سمك... وزورق. بعد أن أطلق جميع طلقاتي سألق بكما. أنا عداء عظيم، وقبل أن يصلوا سنكون قد ابتعدنا. سأصمد أطول فترة ممكنة، فهي مجرد امرأة... لا تستطيع العدو ولا القتال، ولكنها تملك قلبك في يديها الضعيفتين.) اختبأ خلف الزورق. كان القارب قادماً. عدونا هي وأنا، وبينما كنا نندفع مسرعين عبر الممر، سمعت صوت طلقات. أطلق أخي النار مرة... مرتين... ثلاث... وتوقف دوي الجرس. ساد الصمت خلفنا. كانت تلك القطعة من الأرض ضيقة. وقبل أن أسمع أخي يطلق الطلقة الثالثة شاهدت الشاطئ المنحدر تدريجياً ورأيت الماء مرة أخرى؛ مصب نهر عريض. عبرنا فرجة معشبة. عدونا نزولاً إلى الماء. شاهدت كوخاً وضيقاً فوق الوحل الأسود، كما شاهدت زورقاً صغيراً فوق اليابسة. سمعت طلقة أخرى خلفي. فكرت: (هذه هي آخر طلقة). اندفعنا نحو الزورق؛ خرج رجل من الكوخ وهو يعدو، ولكنني وثبت عليه وتدحرجنا معاً في الوحل. ثم نهضت، وكان هو ساكناً عند قدمي. لا أعرف إن كنت قتلته أم لا. دفعت دياميلين وأنا الزورق إلى الماء. سمعت صراخاً من خلفي، ورأيت أخي يعدو عبر الفرجة. كان العديد من الرجال يطاردونه. حملتها بين ذراعي ورميتها في الزورق، ثم قفزت أنا أيضاً إليه. حين نظرت إلى الخلف رأيت أخي وقد سقط أرضاً. سقط ثم نهض مجدداً، ولكن الرجال كانوا يطوقونه. صرخ: (أنا قادم). كان الرجال قد أحاطوا به تماماً. نظرت. الكثير من الرجال. ثم نظرت إليها يا تـوان. دفعت بالزورق!

دفعت به نحو الماء العميق. كانت هي راکعة تنظر إليّ، وقلت لها: (خذي مجذافك) بينما رحت أضرب الماء بمجذافي. يا توان، سمعته يصيح. سمعته يصيح باسمي مرتين. وسمعت أصواتاً تقول: (اقتل! اضرب!) لم ألفت إلى الخلف قط. سمعته ينادي باسمي مجدداً بصرخة عظيمة، كما يحدث حين تخرج الحياة كلها مع الصوت... ولكني لم ألفت برأسي قط. اسمي أنا! ... أخي! ناداني ثلاث مرات ... ولكني لم أكن أخاف الحياة. ألم تكن دياميلين هناك في ذلك الزورق؟ أو لم أكن قادراً معها على أن أجد بلداً نسي الموت... حيث الموت أمر مجهول؟"

استوى الرجل الأبيض في جلسته. نهض أرسات ثم انتصب واقفاً، كان شكلاً غامضاً وصامتاً فوق الجمر المحتضر. زحف ضباب منجرف وواطئ فوق البحيرة وهو يحو ببطء الصور المومضة للنجوم. والآن غطي مدى واسع من البخار الأبيض الأرض: راح يتدفق بارداً ورمادياً في العتمة، ثم دُوم في دوائر ساكنة من حول جذوع الأشجار ومصطبة المنزل الذي بدا كأنه يعوم فوق وهم لبحر متململ وغير محسوس. من بعيد فحسب كانت قمم الأشجار تبدو واضحة على تلالؤ السماء كأنها شاطئ معتم وكالح... شاطئ خداع وقاس وأسود.

تردد صوت أرسات عالياً في الهدوء العميق.

"كانت في حوزتي هناك! كانت في حوزتي! وكنت مستعداً لمواجهة مجموع البشرية كي أحصل عليها. ولكنها كانت في حوزتي... و..."

همدت كلماته أرسات وهي ترن في المدى الفارغ. توقف عن الكلام، وبدا أنه يصغي إليها وهي تتلاشى في البعيد... إلى ما وراء نطاق العون والاسترداد. ثم قال بهدوء:

"يا توان، لقد أحببت أخي."

مرت نسمة ريح جعلته يرتعد. فوق رأسه وفوق بحر الضباب الصامت كانت الأوراق المتدلّية لشجر النخيل تققع معاً بصوت حزين هامد. مد الرجل الأبيض ساقيه. كانت ذقنه ترتاح على صدره، وهمهم بحزن من دون أن يرفع رأسه:

"كلنا نحب أخوتنا."

انفجر أرسات بعنف هامس حاد:

"لم اهتممتُ بمن مات؟ لقد أردتُ أن يعمّ قلبي السلام."

بدا كأنه يسمع حركة في المنزل... أصغى... ثم دخل بهدوء. وقف الرجل الأبيض. كانت هناك نسمة تأتي في نفحات متقطعة. التمعت النجوم علي نحو أضعف وكأنها تراجعت نحو الأعماق المتجمدة للفضاء الهائل. بعد هبة ربيع باردة سادت ثوان قليلة من الهدوء التام والصمت المطبق. ثم شق من خلف الخط الأسود والتموج للغابات عمود من النور الذهبي طريقه صاعداً في السماء وانتشر فوق نصف دائرة الأفق الشرقي. كانت الشمس قد أشرقت. ارتفع الضباب وتجزأ إلى بقع اندفعت ثم تلاشت متحولة إلى أكاليل طائفة؛ وهاهي البحيرة التي انكشفت تمتد مصقولة وسوداء في الظلال الثقيلة تحت سفح سور الشجر. خلق نسر أبيض فوقها بطيران منحدر تعوزه الرشاقة، ووصل إلى نور الشمس الصافي وبدأ لامعاً إلى حد مبهل لبرهة، ثم طار إلى أعلى، وأصبح نقطة داكنة وساكنة قبل أن يختفي في الزرقة وكأنه غادر الأرض إلى الأبد. سمع الرجل الأبيض الواقف أمام الباب، محدقاً إلى الأعلى، سمع همهمة مختلطة ومتقطعة في الكوخ كانت عبارة عن كلمات ذاهلة تنتهي بأنة عالية. وفجأة خرج أرسات وهو يتعثر وقد مدّ ذراعيه وراح يرتجف. وقف ساكناً لبعض الوقت بعينين ثابتتين، ثم قال:

"لم تعد تعاني من الحمى."

أمام وجهه كانت الشمس تبدي طرفاً منها فوق قمم الأشجار وهي ترتفع باضطراب. عاد النسيم ليهب مجدداً. انفجر وميض هائل فوق البحيرة وتلألأ فوق الماء المتموج. خرجت الغابات من الظلال الصافية للصباح وأصبحت جليلة وكأنها قد اندفعت مقتربة ثم توقفت فجأة في حركة هائلة للأوراق والفروع المتمايلة والأغصان المتأرجحة. تحت الشمس عديمة الرحمة بدأ همس الحياة غير الواعية يعلو متحدثاً بصوت غير مفهوم من حول القمة الخرساء لذلك الحزن البشري. طافت عينا أرسات ببطء ثم حدقتا إلى الشمس المشرقة.

قال بصوت نصف عال لنفسه: "لا أستطيع أن أرى شيئاً".

قال الرجل الأبيض وهو يتحرك نحو حافة المصطبة ويلوح بيده إلى زورقه: "لا شيء هناك." وصلت صرخة واهية عبر البحيرة وبدأ الزورق ينزل نحو مسكن صديق الأشباح.

قال الرجل الأبيض وهو ينظر بعيداً نحو الماء: "إذا أردت أن تأتي معي، فسوف أنتظر طوال الصباح."

قال أرسات برقة: "لا يا توان. لن أكل أو أنام في هذا المنزل، ولكن علي أولاً أن أرى طريقي. والآن لا أستطيع رؤية أي شيء... أي شيء! لا نور ولا سلام في العالم؛ ولكن هناك موت... موت للكثيرين... نحن ابنا الأم نفسها... وأنا تركته وسط الأعداء. ولكنني سأعود الآن."

تنفس بعمق وتابع بلهجة حاملة:

"خلال وقت قصير سأرى بوضوح كاف لأتمكن من أن أضرب... أن أضرب. ولكنها ماتت و... الآن... هناك ظلام."

فتح ذراعيه ثم تركهما تسقطان على امتداد جسمه. ثم وقف ساكناً بوجه جامد وعينين متحجرتين، محدقاً إلى الشمس. نزل الرجل الأبيض إلى زورقه. راح حملة الأعمدة يركضون بنشاط على جانب الزورق، وهم ينظرون إلى الخلف نحو بداية رحلة متعبة. في الأعلى في مؤخر السفينة جلس كبير المجذفين وقد لف رأسه بخرق بيضاء، كثيباً وقد ترك مجذافه متديلاً في الماء. أما الرجل الأبيض الذي كان يتكئ بكلتا ذراعيه على السطح العشبي للكابين الصغير، فراح ينظر إلى الخلف نحو الموجات اللامعة التي يتركها القارب في أثره. وقبل أن يغادر الزورق البحيرة نحو النهر، رفع عينيه. لم يكن أرسات قد تحرك. كان يقف وحيداً في نور الشمس متفحصاً، وهو ينظر إلى ما وراء النور الهائل ليوم صاف نحو عتمة عالم من الأوهام.

حواشي المترجم

- (1) السارونغ: لباس تقليدي من الملايو.
- (2) توان: أسلوب في مخاطبة الرجال في الملايو ينم عن الاحترام.

جريمة وعقاب

قصة: ر.ك. نارايان

ترجمة: كنية دياب*

لمحة عن الكاتب

ر.ك. نارايان (1907 - ...) (R. K. Narayan): ولد في مدراس، جنوبي الهند. تدور أحداث معظم رواياته وقصصه في المناطق الخيالية الموحية، في (مالغودي)، بما فيها قصة "يوم من أيام عراف". لكن كما يقول "نارايان": إنه يستطيع أن يستكشف شخصيات أهل (مالغودي) حتى في نيويورك. وقد وصفه "غراهام غرين" بأنه: "الروائي الذي يعجبني أكثر من غيره ممن يكتبون باللغة الإنجليزية".

جريمة وعقاب

سأل المدرّس: ما الستّة عشر مضروبة بثلاثة؟

رمش الصبي بعينه. أصرّ المدرّس، وأجاب التلميذ على الفور: "أربع وعشرون"، مع ابتسامة على شفّتيه بدت للمدرّس وكأنّها ابتسامة مأكرة. كان الصبي يحاول بشكل واضح أن يستخفّ به، وكان الجواب على العكس، مقصوداً. لقد كرر تصحيح هذا الخطأ، وما يزال الصبي الآن يصرّ على قول: "أربع وعشرون". كيف لهذا الشخص أن يتدبّر أمر درجة خمسين في امتحان الصف، ويرتفع بترقية مزوجة، إلى الدّرجة الأولى، كما يأمل والداه بكلّ حنان؟

عند ذكر "الأربع وعشرين"، أحسّ الأستاذ أن الدّم يتدفّق إلى رأسه. ضبط نفسه، وسأله من جديد: "كم؟"، كفرصة أخيرة.

عندما أجاب الصبي بعناد، الجواب ذاته، أحسّ أن إصبعه قد أفلتت الزناد؛ وصل عبر الطاولة، ووجه صفة كبيرة على خد الصغير. تفرّس الصبي في وجهه للحظة ثم انفجر بالبكاء. استعاد المدرّس حينئذ بصيرته الطّبيعية، أحسّ أنّه خائف من تصرّفه، وراح يرجو كمسعود: "لا تبك، أيّها الفتى الصغير، يجب ألاّ "

شهق الصبي: "سوف أخبرهما".

توسّل المدرّس: "أوه لا، لا، لا". نظر حوله بحذر، لحسن الحظّ أن دار الحضانة هذه على مسافة معقولة من المبنى الرئيس.

قال الصبي: "سأخبر أمي".

بالنسبة للأبوين، كان الصبي ملاكاً صغيراً، لديه كافّة الغمّازات والابتسامات والحلاوة - ينقصه الجناحان فقط. كان طفلهما الوحيد، لدهيما الحنان الغامر، والمال الوفير. أقاما دار حضانة، ابتاعا له الألعاب غالية الثمن، وثبتا له أطقم مفروشات

مصغرة منمنمة، ومنحاه سيارة صغيرة تعمل بدواسة ليتجول في كل أرجاء الحديقة. وحشرا في خزانته كافة أنواع الحلويات والبسكويت، وتركها لذوقه الخاص كي يلتهمها بالشكل المقبول. وهما واثقان بشكل كبير في ترك الأمور على تلك الطريقة.

أكد الوالدان: "يجب ألا تزرع أي نوع من التناقض أو القمع في ذهن الطفل. سوف تؤذيه طوال حياته. هذا بلا شك، يتطلب الكثير من ضبط السلوك من جهتنا، لكن الأمر يستحق ذلك". أكدا بتشدد: "سوف نشئ مواطناً صحيحاً معافى".

"نعم، نعم"، وافقهما المدرس ظاهرياً، مقتنعاً أكثر فأكثر، كل يوم، أن ما يحتاجه هذا الفتى الصغير لجعله مواطناً عادياً ليس بالتزلف - إنما يحتاج إلى خيزرانة بقيمة أنه، وهو كان جاهزاً لدفعها من جيبه. بالنسبة للمدرس كانت هذه حياة عمل صرفة - العامل المريح في هذه المهنة كلها كان الثلاثون روبية التي يدفعونها له أول كل شهر. تستغرق منه ثلاث ساعات كل أمسية - بحيث في النصف ساعة الأولى، عليه أن يصغي إلى الأبوين عن نظريات نفسية الطفل.

كتب الوالد بحثاً عن سيكولوجية الطفل لرسالة الماجستير في الآداب والفنون، وقد درست السيدة كثيراً عنها من أجل شهادتها الجامعية في الآداب والفنون. يحاضران فيه كل يوم بنظريتهما، ويبدأ بالشعور أكثر فأكثر أنهما يريدانه أن يتعامل مع الصبي وكأنه قد صنع من زجاج رقيق دقيق. كان عليه أن يتظاهر بأنه يتفق معهما، بينما كانت نظرتة الشخصية أنه مسؤول عن غوريلاً صغيرة.

لا يعرف الأستاذ الآن كيف سيهدئ من روع الصبي، الذي واصل البكاء والنشيج. أحس باليأس. قال للطفل: "يجب ألا تبكي من أجل هذه المسائل التافهة، يجب أن تكون كجندي..."

أجاب الصبي: "سيطلق الجندي النار بينديته إذا ضرب".

اعتبرها الأستاذ مزحة وضحك بتصنع. التقط الصبي العدوى، وضحك هو أيضاً. لطف هذا من الوضع قليلاً. اقترح المدرس: "اذهب واغسل وجهك". هناك مرحاض من البورسلان الأزرق الممتاز ملحق بدار الحضانة.

رفض الانصياع للاقتراح وأمر: "اختتم الدّروس اليوم". كان الأستاذ كمن بُغِتَ، صرخ: "لا، لا".

"إذن سأذهب وأخبر أمي"، هدّد الصّبيّ. ودفع الكرسيّ إلى الورااء ونهض: اندفع المدرّس باتجاهه، وأقعدّه: صديقي العزيز، عليّ البقاء هنا ساعة أخرى".

قال الصّبيّ: "حسناً، راقبني وأنا أضع المركبة فوق خطّ القطار".

قال الأستاذ: "إذا دخل أبوك ...".

"أخبره أنّه درس عن المحرّك"، قال الصّبيّ ذلك، وابتسم بخبث. سار إلى الخزانة، فتحها، وأخذ مجموعة القطار الخاصّة به، وشرع يركّب سكّة القطار. عقر محرّك القاطرة ووضعها، وراحت تدور وتدور. أعلن الصّبيّ: "أنت مدير المحطة".

صرخ الأستاذ: "لا، لا". لديك اختبارات بعد غدٍ".

ابتسم الصّبيّ فحسب، باستعلاء وكرّر: "هل ستكون مدير المحطة أم لا؟"

كان المدرّس منزعجاً: "لن أكون مدير محطة". قالها بتحدٍّ، بينما ردّ الصّديق الصّغير: "أوه، أوه، هل هذا كل ما تودّ قوله؟" تحسّس وجهه بلطف، وتمتم: "يؤلمني هنا بشكل فظيع، يجب أن أرى أمي". وقام بحركة متجهاً إلى الباب. راقبه الأستاذ بيأس بليد. ما يزال خدّ الصّبيّ أحمر. لذلك قال: "لا تفعل حببي. تريدني أن أكون مدير محطة؟ ماذا عليّ أن أفعل؟"

وجّهه الصّبيّ: "عندما يصل القطار إلى محطّتك، عليك أن تنفخ في الصّافرة وتصرّح: يا سائق القاطرة، أوقف القطار. هناك كثير من الناس قد اشتروا تذاكر اليوم". انكفأ المعلّم، واحدودب في زاوية، وأطاع. بدأ يتعب من وضعه، ومن اللّعبة خلال نصف ساعة، ونهض، مرهقاً أكثر من انزعاج تلميذه. لحسن حظّه رفضت أيضاً المركبة فجأة أن تتحرّك. ناولها له الصّبيّ، ورجع إلى جلسته، وقال: "أصلحها أستاذ". قلبها بيده، ثمّ قال: "لا أستطيع. لا أعرف شيئاً عنها".

قال الصّبيّ بحزم: "يجب أن تسير". أحسّ المعلّم باليأس. بالتأكيد لم يكن ميكانيكياً. لا يستطيع أن يدير أبسط برغي، ولو كان يمكن أن ينقذ حياته. خبط الصّبيّ

قدمه بتعنتٍ وعنادٍ، وانتظر كمتجبر. أبعدهما المعلم بحزم قائلاً: "لا أستطيع، ولن أفعل". تحول الصبي فوراً إلى طلب آخر: "احكي لي قصة ...".

"لم تحل المسألة. إنها الثامنة والنصف".

قال الصبي: "لا أهتم للمسائل. احكي لي قصة".

"لا ...".

نادى الصبي: "آبا! آبا!"

"لماذا تنادي أباك هكذا؟"

"لدي ما أقوله له، شيء مهم ..."

كان المعلم مرغماً أن يبدأ بقصة عن "البيسون" (ثور أمريكي ضخم) والنمر، ثم مرّ على قصة: "علي بابا والأربعون لصاً"، وقصة: "مصباح علاء الدين". أصغى الصبي، واستغرق بالاستمتاع، وطلب: "أريد أن أستمع إلى قصة 'البيسون' ثانية. إنها ممتعة ...". كان المعلم مقطوع الأنفاس. لقد أمضى ست ساعات يعلم في المدرسة خلال النهار. غداً. لقد فقدت أنفاسي كلها ...".

صاح الصبي: "أوه، لا بأس. سأذهب وأخبر ..."، نهض وأخذ يجري فجأة باتجاه البيت، وانطلق المعلم خلفه. كان الصبي أسرع منه، فجرى بجنون، وجعل المعلم يجري حول الحديقة مرّات ثلاث. بدا المعلم مدحوراً مهزوماً. أشفق الصبي عليه، وتوقف قرب شجرة ورد. في اللحظة التي وصل فيها إليه يحاول أن يضع يده عليه، انطلق الصبي كسهم وجرى بعيداً. كانت ملاحقة ومطاردة يائسة، استمع الصبي بها بشكل كبير، وهو يضحك بوحشية شيطانية. كان وجه المعلم محمراً، وهو يلهث بضيق. أحس أن الظلام يزداد حوله. انهار على عتبة الرواق ذي الأعمدة.

في تلك الآونة خرج الأب والأم من المنزل: "ما الأمر؟"

جاهد المعلم كي يقف على قدميه مرتبكاً. ما يزال يلهث بقوة، ولم يتمكن من الكلام. لقد قرّر مسبقاً أنه سيعترف ويتحمل النتائج، أفضل له من أن يتحمل ابتزاز هذا الصبي. يبدو أنه من الأفضل له أن يرمي نفسه تحت رحمة الكبار.

نظرا باستفسار إلى الصَّبِيِّ، وسألاه: "لماذا كنتما تركضان في الحديقة في هذه الساعة؟" نظر الصَّبِيُّ إلى المعلِّم بحُبث. أجلى المعلِّم حنجرته، وقال: "سوف أشرح...". حاول أن يجد الكلمات لجملة. سأل الأب: "كيف يستعدّ لاختباره في الحساب..؟" عند سماع كلمة "اختبار" تهدّل وجه الصَّبِيِّ. انسلّ خلصة خلف والديه، وينظرة وإشارة توسّل إلى المعلِّم كي لا يخونه. بدا مثيراً للشفقة ويائساً بحيث أجاب المعلِّم: "فقط أرجو أن تدعوه يتقن حفظ جدول الـ (16) أكثر قليلاً ... لا بأس به. سيجتاز المرحلة".

بدا الصَّبِيُّ مرتاحاً. رأى المعلِّم وجهه الممتنّ، وأحسّ بثقة أن الصَّبِيَّ لن يخذله الآن، قال: "عمتم مساءً يا سيّدي، أنهينا دروسنا باكراً، وكنت ألعب مع الصّغير فحسب ... شيء ما ليرفع من معنوياته، تعرفان".

سكاكر

قصة: برنهارد شلينك

ترجمها من الألمانية: د. نبيل حفار*

برنهارد شلينك Bernhard Schlink

روائي وقاص وأستاذ في العلوم القانونية، ولد عام 1946 في بلدة غروسدورنبرغ قرب مدينة بيلفلد في ألمانيا، لكنه أمضى سنوات طفولته والمدرسة في هايدلبرغ، حيث كان أبوه أستاذاً لعلوم اللاهوت فيها. درس برنهارد القانون في هايدلبرغ وفي جامعة برلين الحرة، وصار معيداً ومساعداً علمياً في جامعات دارمشتات وبيلفلد وفرايبورغ. حصل على الدكتوراه في جامعة هايدلبرغ عام 1975 وقدم أطروحة الأستاذية عام 1981 في جامعة فرايبورغ. عمل برنهارد شلينك أستاذاً للقانون العام والقانون الاجتماعي وفلسفة القانون في جامعات بون وفرانكفورت/ماين وبرلين ونشر عدداً من المؤلفات في هذه الاختصاصات ولا سيما في ما يخص دستور الدولة. وهو يعيش حالياً بين نيويورك وبرلين.

بدأ شلينك نشاطه الأدبي في الرواية البوليسية، فكتب ثلاثية روائية حول قضايا في القانون الجنائي، تقود أحداثها الشائقة شخصية مركزية تبحث عن مواءمة القوانين للتطورات الاجتماعية والعلمية المتسارعة. وقد حققت الثلاثية شعبية واسعة ونالت

* مترجم وباحث - عضو اتحاد الكتاب العرب.

عدة جوائز عام 1989 و1990، واعتبرت اسهاماً مهماً في تطوير هذا النوع من الأدب.

في عام 1995 نشر شلينك رواية «القارئ» التي حققت انتشاراً مذهلاً عالمياً فترجمت إلى 39 لغة وحصلت على عدة جوائز في ألمانيا وفرنسا وإيطاليا، وصارت عام 2008 فيلماً سينمائياً ناجحاً: ثم نشر شلينك عام 2000 مجموعة من القصص الطويلة بعنوان «هروب من الحب»، تحولت إحداها بعنوان «الآخر» أيضاً إلى فلم سينمائي.

ومن أعماله الأحدث: «العودة إلى الوطن» 2006، «عطلة نهاية الأسبوع» 2008، و«أكاذيب صيفية» 2010.

1

عندما رأى توماس أن الثورة لم تأت، تذكر أنه قبل عام 1968 كان يدرس الهندسة المعمارية، فاستعاد مسيرته الدراسية حتى تخرج. تخصص في عمارة الطوابق العلوية*، فاستكشف السطوح الملائمة وجمع أسماء الراغبين وأخذ على عاتقه التخطيط المعماري والحصول على التراخيص والإشراف. كانت العليات موضة دارجة وبرع توماس في عمله. بعد بضع سنوات كان لديه من العليات والراغبين ما يفوق قدرته على الإنجاز. لكنه شعر بالملل منها. هل العليات هي كل شيء؟

قرأ ذات يوم إعلان مسابقة لبناء جسر على نهر الشبريه. وكان منذ طفولته قد انطبع في نفسه الوقار الذي اخترقت به أعمدة الجسر العتيق الشخينة سرير نهر المورغ في مدينة راشات، وعِزّة الجسر الحديدي في كولن الذي يحمل القطار فوق نهر الراين قنطرة فقنطرة، وخفة انسياب جسر البوابة الذهبية فوق البحر الذي تبدو السفن الضخمة عليه ضئيلة جداً. وكان بمناسبة تثبيت عماده قد حصل كهدية على كتاب عن الجسور، قرأه مرات عديدة وضمه إلى مجموعة كتبه في مكتب العمل. وضع تصميمًا

* الطابق الواقع تحت سطح البناء مباشرة.

الجسر ذي مظهر هش لا يطؤه المشاة إلا بتهيب ويضطر السائقون إلى قيادة سياراتهم عليه ببطء وحذر أكبر. فأن ينتقل الإنسان من ضفة إلى أخرى، هكذا وبكل بساطة، لم يجده توماس أمراً مسلماً به، ولذلك فعلى مستخدمي الجسر أيضاً أن لا يعتبروا الأمر مسلماً به.

لدهشته ودهشة الجميع فاز بالجائزة الثانية. ثم طُلب منه المشاركة في مسابقة لتصميم جسر على نهر الفيزر. أن لا يتخلى عن شغل العليات، وأن يصمم الجسر لنهر الفيزر، وأن يشارك في مسابقات أخرى، صار أكثر مما يطيق، فجعل من يوتا شريكة له، وكانت تمرن في مكتبه وحصلت مؤخراً على شهادة الدبلوم. صارت هي تبني العليات وهو يبني الجسور؛ وعندما حملت منه زوجاً، وانتقلا للسكن في أجمل عليّة بناها مكتبهما؛ فقد مرض من كان راغباً فيها واضطر للانسحاب. كان المنظر من شرفة السطح يطل على الشبريه وحديقة الحيوانات وبناء البرلمان حتى بوابة براندنبورغ، ومن حديقة السطح كانا يريان مشهد الغروب.

ثم لم تعد ترضيه حتى الجسور. كبر نجاحه ومكتبه وكبرت أرباحه وأسرت، ومع ذلك ثمة ما كان ينقصه. لم يعرف في البداية ما هو، وفكر أنه بحاجة إلى محفز مهني أكبر، فانكب على العمل أكثر؛ بيد أن ضجره ازداد. ولكن عندما سافر في الصيف لقضاء إجازته في إيطاليا، لا لتصميم الجسور كعادته؛ بل لرسم الجسور التي رآها وأعجبته، عندها أدرك أن الرسم بالألوان هو ما كان ينقصه. في المدرسة والجامعة كان يمارس الرسم إلى أن ظن أن التصميمات المعمارية ستشبع سعادته بالرسم، وقد شعر بهذا الإشباع لمدة من الزمن، لكنه فيما بعد ومن دون أن يدري أحس بحنين إلى الرسم. وفجأة توازن العالم. فبما أن التصميم المعماري لم يعد كل شيء بالنسبة إليه، صار يمارسه بسهولة اللعب، ولأنه قد أثبت نجاحه في التصميم المعماري، فإنه لم يعد بحاجة إلى النجاح كرسام. فلم يأبه بالموضات والتيارات؛ بل كان يرسم بالألوان ما يرغب هو في رؤيته في اللوحة: جسوراً وأنهاراً ونساء ومناظر من النافذة.

2

تعرف مصادفة إلى صاحبة المعرض الهامبورغية التي أوصلت لوحاته إلى الشهرة. جلسا إلى جانب بعضهما في الطائرة المتوجهة من لايبزيغ إلى هامبورغ ؛ هي قادمة من فرع معرضها وعلى الطريق إلى بيتها، وهو منتقل من ورشة بناء إلى أخرى. حدثها عن لوحاته وأحضر لها بعد أسبوعين بعضها ورسم لوحات جديدة حفزته على موضوعاتها، وذات يوم، لذهوله وفرحته معاً، وجد لوحاته معروضة في صالتها. جذبته إلى هامبورغ بحجة ضرورة التشاور معه بهدف إعادة بناء الصالة. لكنه عندما وصل وجد لوحاته في جميع قاعات الصالة وكل الأمور مهياً لتقديم معرضه الأول. وصل في الساعة الرابعة، ونحو الخامسة ظهر أوائل الضيوف، ونحو الثامنة كانت أولى اللوحات قد بيعت. نحو التاسعة كانت فيرونيكا وتوماس على درجة من النشوة بالشمبانيا والنجاح وبيعهما بحيث لم ينتظرا ختام ليلة الافتتاح، بل ذهبا إلى بيتها، ليجد صباحاً أنه قد عثر على امرأة حياته.

أثناء سفره بالقطار إلى برلين، سعيداً و متعباً من قلة النوم، أعد نفسه للحديث مع يوتا. لن يكون الأمر سهلاً. لقد مضى على زواجهما اثنتا عشرة سنة، عاشا معاً أياماً حلوة وأخرى مرّة، اهتمتا خلالها برعاية أطفالهما الثلاثة، واجها عسر ولادة الأم بالابنة، كافحا من أجل النجاح المهني في المكتب وتغلبا على الخيانات الزوجية، مرة من جانبها ومرتين من جانبه. أحس وكأنما قد كبرا مندغمين ببعضهما، هي جزء منه وهو جزء منها. كانا دائماً صريحين تجاه بعضهما ومنفتحين على تغير العالم وتحرك الأوضاع، مما يؤدي إلى تغير البشر. ولن يكون من السهل مواجهة الأطفال بالانفصال والطلاق وبالمراة الجديدة في حياته. لكن يوتا ستكون منصفة، وفيرونيكا ستجد الأسلوب الصحيح واللهجة المناسبة للتعامل مع الأطفال. لقد كانت ببساطة رائعة.

في برلين كان الشيطان منفلاً من عقاله. اندلع حريق ليلاً في طابق العلية الذي كانا يعيدان بناءه في شارع أنسباخ، وكانت الابنة مريضة، والمرأة التي كانت تدبر شؤون

المنزل وتعتني بالأطفال ذهبت في إجازة لمدة أسبوعين لزيارة عائلتها في بولونيا. وفي العاشرة مساءً عندما جلس توماس ويوتا أخيراً في المطبخ وأكلا بيتزا جاهزة، كانا على آخر رمق.

عندما نهضت عن الطاولة لتدخل إلى غرفة النوم أوقفها قائلاً: «هناك ما أريد أن أخبرك به.»

«ما هو؟»

«تعرفت على امرأة. أقصد أنني وقعت في حب امرأة.»

نظرت إليه. كان وجهها كتيماً، أم تراه كان متعباً؟ ثم ابتسمت وقبلته قبله سريعة قائلة: «حسناً يا عزيزي. المرة الأخيرة كانت قبل أربع سنوات.» وحسبت ثم تابعت: «وما قبل الأخيرة قبل ثمان سنوات.» بقيت واقفة لحظة ناظرة إلى الأرض. لم يدر ما إذا كانت ستضيف شيئاً أم أنها تنتظر أن يضيف هو شيئاً آخر. قالت: «هل ستغلق النافذة رجاءً في غرفة رغولا؟»

أوما برأسه إيجاباً. ما زالت حرارة ابنته رغولا مرتفعة. بينما غطاها وراقب نومها برهة كانت يوتا قد أوت إلى الفراش. بدا له الأمر طفولياً فجأة أن ينام على الديوان في غرفة الجلوس حسبما نوى. خلع ملابسه واضطجع على الطرف الثاني من السرير. تمسحت به يوتا وهي نصف نائمة.

«أشعرها أسود مثلي؟»

«نعم.»

«حدثني عنها غداً.»

3

لم تضغط فيرونيكا عليه. فهمت أن الوقت غير مناسب للجدل مع يوتا وللانفصال عنها ما دامت رغولا مريضة، وما دامت مدبرة المنزل ومربية الأطفال في بولونيا، وطالما أن يوتا منشغلة كلياً بنتائج الحريق وبتأهيل مساعدين جديدين، وبما أنه ما زال منشغلاً بتصميم جسر على نهر الهدسون. وهي نفسها في نهاية المطاف مشغولة حتى ما فوق أذنيها بصالة العرض في هامبورغ وفرعيها في لايزيغ وبروكسل، كما أنها على كل حال ليست من ذلك النوع من النساء لتحتاج دوماً إلى رجل حولها. ثم ألا يكفي أن زواج يوتا وتوماس لم يعد سوى قشرة فارغة مدينة ببقائها إلى شغل المكتب والأطفال، في حين أنه يمضي حياته الحقيقية معها؟ وأنه يمضي كل دقيقة فراغ من وقته عندها؟ لقد قسم الإجازة. بعد أسبوع تزليج على الثلج مع يوتا والأطفال طار لمدة أسبوع من ميونيخ إلى فلوريدا حيث تمتلك فيرونيكا منزلاً هناك. وقام في الصيف بجولة على الدراجات مع الابنين لمدة عشرة أيام قبل أن يرتحل عبر جزر البليونيز مع فيرونيكا لمدة أسبوعين. وأمضى ليلة الميلاد وأول يوم من العطلة في منزله، والأيام المتبقية حتى رأس السنة في هامبورغ. في منزلها الكبير في هامبورغ جهزت له فيرونيكا مرسماً ليتفرغ لفنه. وقد أبدت أسرته تفهماً لضرورة انعزاله في مكان مجهول من أجل الرسم.

ودفعة واحدة تراكم الربيع والصيف والخريف والشتاء ليصيروا سنة، ففي 15، 1، كان قد مضى عام على معرضه الأول وافتتحت له فيرونيكا معرضه الثاني بلوحاته الجديدة. وثانية أخذ القطار صباح اليوم التالي إلى برلين، لكنه لم يكن هذه المرة على الدرجة نفسها من التعب نتيجة السهر، كما قبل سنة، ولا على الدرجة نفسها من السعادة، لكنه كان سعيداً. كان يعتبر نفسه مخطئاً في حياته المزدوجة، هذا صحيح، إذ لا يمكن للإنسان أن يعيش بهذه الطريقة، ولا أن يتعامل مع النساء بهذا الأسلوب. ولا يمكن للإنسان أن يكون أباً هكذا، نصفه للأطفال، وجاهزاً للسفر دائماً. وكيف

سيكون الأمر إذا أنجبت فيرونيكا طفلاً؟ إنها لم تخبره بالأمر، لكنه لاحظ أنها لم تعد تتخذ احتياطات منع الحمل. حسم أمره على ضرورة فتح الموضوع مع يوتا. لكن الأوضاع في البيت كانت كما هي عليه دائماً ولم يجد أي مسوغ الآن، وتحديدًا الآن، لفتح موضوع الانفصال والطلاق. مساءً عندما جلسوا معاً لتناول الطعام حول المائدة المستديرة أدرك أنه لا يريد أن يخسر أسرته. صحيح أن الابنين مشاغبان نوعاً ما، لكنهما طيبان وصريحان ومتعاونان، والابنة ملاكة الأشقر، ويوتا الحنون الكريمة الكفوءة والجذابة دائماً - إنه يحبهم، فلأي سبب عليه التخلي عنهم؟

في السنة الثانية أنجبت فيرونيكا طفلة. حضر ولادتها، وزارها كلما سنحت له الفرصة، وكان ينتظر ويرسم في منزلها إلى أن أخرجها مع كلارا من المستشفى. غاب عن برلين طوال أسبوعين، وفي نهايتهما بدا له المنزل في هامبورغ وكأنه بيته، بيته الثاني - إذ إن منزل برلين لم يتوقف عن كونه بيتاً. ولكن لم يعد ممكناً أن يعيش هنا في بيته وهناك مع الأخرى.

بات كل شيء أكثر إرهاقاً. كانت فيرونيكا بحاجة إليه. استخدمت تجاهه لهجة مُستفزة لأنها الصبر، أفقدته صوابه. لم تعامله كرجل غير محب؛ بل على أنه ليس أهلاً للثقة كفاية وأنه في الوضع كله أولاً وأخيراً لا أكثر من كومبارس أناني، فاعتبر ذلك إهانة. وذات يوم صاحت في وجهه: «أنا لا أعرف كيف سأدير كل هذه الأمور، ثم إنني غير قادرة أيضاً أن أثبت أن حياتك معي أسهل وأجمل مما هي مع زوجتك.» ثم بكّت وتابعت: «أعرف أنني متعبة حالياً. ما كنت لأكون على هذه الحال لو أننا نعيش مع بعضنا حقاً. أنا لم ألح عليك سابقاً أبداً، لكنني أفعلها الآن، باسمي وباسم ابنتنا. إنها تحتاجك وبصورة خاصة في سنواتها الأولى. أطفالك في برلين تجاوزوا هذه المرحلة منذ مدة طويلة.»

في بيته في برلين أخذت يوتا تلح. لم يتوقفا أبداً عن ممارسة الحب مع بعضهما، وفي أثناء الشهور قبل ولادة كلارا وبعدها كان توماس أكثر اهتماماً وعاطفية تجاه يوتا، كما في أيام زمان. وعندما يستلقيان إلى جانب بعضهما مشبعين ومستنفذين كانت يوتا تطور مشروع نيويورك. ألا يريد أن يبني الجسر على الهدسون بنفسه؟ أن يدير عملية

بناء الجسر بنفسه ولو مرة في حياته؟ ألا يفترض بهم جميعاً أن ينتقلوا إلى نيويورك لمدة بناء الجسر، لستين أو ثلاث؟ وإلحاق الأولاد بالمدرسة هناك؟ والسكن في إحدى الشقق الجميلة المطلّة على الحديقة التي رأوها أثناء رحلتهم الأخيرة؟ لم تعرض يوتا هذا كله مطالبةً، لكن الكيل قد طفح بها من الوضع الحالي وتضغط لإنهائه. لاحظ ذلك وشعر بإرهاق.

في الخريف ضاق صدره بكل شيء، فانطلق مع صديق قديم من أيام المدرسة والجامعة في جولة لعدة أيام عبر غابات فوج الإلزاسية. كانت أوراق الأشجار ملونة والشمس دافئة والتربة ثقيلة وفواحة بعد أسابيع المطر السابقة. كان درب التجوال يتبع الحدود القديمة الألمانية - الفرنسية عبر المرتفعات الجبلية، وكانا يجدان مساء نزلاً ريفياً أو ينزلان إلى إحدى قرى الوادي. التقيا مساء اليوم الثاني في النزل بفتاتين ألمانيتين، تدرس الأولى تاريخ الفن والثانية طب الأسنان، ثم التقيا بهما مصادفة مساء اليوم الثالث أيضاً.

كانت الجلسة المشتركة مرحلة ومنطلقة وصافية، ومن دون تخطيط مسبق وجد نفسه مع طبيبة الأسنان في غرفة البنّتين بعد أن أخذ صديقه مؤرخة الفنون إلى الغرفة التي شغلها الرجلان. كانت هِلغا شقراء، ليس فيها شيء من رشاقة الجسد ورهافة الأعصاب والحيوية التي تشترك فيها يوتا وفيرونيكا معاً؛ بل كان جسدها مبجحاً، وبهجتها به إضافة لا شك إلى بهجته بها وبأنوثتها المغربية جعلت كل عناءاته وكل همومه وكل قراراته الحاسمة تبدو تافهة.

في اليوم الرابع تجول الأربعة معاً. وعندما اضطرت الفتاتان في اليوم الخامس إلى العودة إلى كاسل تبين أنهما قد تقضيان الفصل الدراسي الشتوي في برلين. أعطته هِلغا عنوانها وقالت: «هل ستتصل؟» فأوماً رأسه إيجاباً. وفي تشرين الثاني/نوفمبر عندما بلغ كل شيء حداً لم يعد يحتمله، أن يستمع إلى اقتراحات يوتا وإلى تأنيبات فيرونيكا، افتقاده الرائحة الحلوة لوليدته في هامبورغ ونفوره من صخب ابنه المراهقين في برلين، كثرة العمل في المكتب وضيق الوقت في الرسم، وعندما كاد يخرج من جلده، من دون أن يستطيع ذلك، خابر هِلغا.

عندما انتبهت وهو عندها إلى أنه قد أجرى مكالمتين وقال مرتين إنه مضطر للسفر إلى لايبزيغ، سألتها ضاحكة: «هل أنت مرتبط بزوجتين؟».

4

لولا وجود هلغا ما كان بمستطاعه تجاوز فصل الشتاء. لم تسأل كثيراً، وهي بطبيعتها قليلة الكلام. كانت جميلة ناعمة، يبهجها وجوده معها في الفراش مثلما تبهجها المشاوير معه بالسيارة وتناول الوجبات معه في المطاعم وتلقي هداياه. كان سعيداً جداً بعلاقته معها فدلّلها. كانت موجودة من أجله عندما أخفق في تدبير أي أمر من أموره.

إلى أن دخلت الامتحان النهائي. كانت بحاجة إلى مريض للتطبيق العملي، طلبت منه، ولم يبع رد طلبها. ظن أنه سيتعرض إلى حقن مؤلمة جداً وإلى حفرٍ مُعذِّب وحشوات رديئة وتيجان مائلة، وأراد من أجلها أن يتحمل كل شيء. لكن ما واجهه كان في واقع الأمر مختلفاً. إذ لم يحدث أي خطأ ولم يتعرض إلى أي ألم أو عذاب. بالعكس، فكل خطوة كانت تخطوها هلغا كانت تراقب مسبقاً من قبل الطبيب المساعد، وإذا انتاب هذا أي شك أو كانت الخطوة مهمة أو عسيرة فكان يطلب الطبيب الرئيسي. لم يحدث أي خطأ، وانتظار الطبيب المساعد أو الطبيب الرئيسي لم يكن مزعجاً، فهلغا والطالبة الأخرى اللتان تخضعان إلى الطبيب المساعد نفسه كانتا تتبادلان الحديث وتمزحان معه، وعندما كانت هلغا تنحني فوقه كانت تشعره بشديدها على وجهه. لكن كل شيء كان يطول إلى الأبد. كان يمضي الساعات تلو الساعات وأنصاف نهارات وراء أنصاف نهارات في العيادات السنّية، فإن طلبوه للحضور في التاسعة صباحاً، تسقط كل مواعيده الصباحية، وإن طلبوه في الثانية بعد الظهر فسيبقى هناك حتى ما بعد الخامسة، فتسقط جلسات المشاورة وزيارة ورشة البناء ومراجعات الدوائر الرسمية. صار مضطراً لتأجيل بعض المواعيد إلى المساء وإلى العمل في عطلة نهاية الأسبوع، كما اهتز توازن الساعات الدقيق بين هامبورغ وبرلين.

أدرك الورطة التي أقحم نفسه فيها أو التي أقحمته هلغا فيها وأراد بنصف جذر ونصف حشوة ونصف تاج أن يذهب إلى طبيب أسنانه الخاص وينهي كل شيء خلال ساعتين. عندما أخبر هلغا بذلك كان رد فعلها غضباً بارداً، إن كان سيتخلى عنها في منتصف الطريق فلا حاجة لأن يريها وجهه بعد الآن، وهي لا تدري الآن كيف سترد له الصاع صاعين لانسحابه من امتحان تخرجها، لكنها ستفكر بأمر لن ينسأه أبداً. وبما أنه لم يكن يريد تعريض امتحانها للخطر، ولم يدر أن انسحابه من علاجها يشكل خطراً، فقد صرح بأنه جاهز من فوره للخضوع إلى علاجها، وبأنه لم تكن هناك ضرورة لفتح النيران الكثيفة عليه. بيد أن ما استخلصه من ذلك هو أن وراء أنوثة هلغا المغرية تكمن قسوة وعزيمة حاسمة.

عندما نجحت في امتحانها بتفوق عرضت عليه مشروعها لتأسيس مستشفى سني خاص وأنها ستبدأ بالتحضير لذلك في أثناء فترة تدريبها كطبيبة مساعدة، وسألته إذا كان راغباً في المشاركة، في التخطيط والبناء بصفته مهندس عمارة، وفي المساهمة معها والإفادة من النجاح المالي بصفته شريكاً غير معلن؟

«من يحتاج إلى مستشفى سني خاص؟» سألها.

«من يحتاج إلى مساكنك؟ أو جسورك؟ أو لوحاتك؟» سألته باستفزاز وكأنها تسأله: من يحتاج إليك؟

اندهش أولاً ثم ضحك. يا لها من امرأة مقاتلة! عليه أن يكون يقظاً تماماً عند إبرام عقد التخطيط الهندسي والشراكة، كيلا تورطه في الموضوع كله.

لاحظت أن أسئلته لم تكن جوهرية تماماً، فشرحت له بأناة مزايا المستشفى السني بالمقارنة مع عيادة طبيب الأسنان: «أنت تفكر بأن طبيبك قد أحالك عدة مرات إلى المستشفى في حين أن طبيب أسنانك لم يحلك أبداً إلى المستشفى السني. أنت تتقدم في السن، لا محالة في ذلك، ومهما سيقوم به طبيب أسنانك من معالجات مختلفة فالأفضل لك مراجعة المستشفى السني حيث يوجد اختصاصي للصيانة وآخر للبدائل الإصطناعية وثالث للتجميل السني وغيرهم.»

أولاً: من يحتاج إليك، ثم: أنت تتقدم في السن - وجد توماس أن هلغا في ترتيبها لعملية الأخذ والعطاء مدينة له بنوع من التعامل أكثر وداً. لاحظت عليه ما دار بخلده، فقالت له إنها محظوظة جداً لوجوده في حياتها، وإنها معجبة به كمهندس عمارة وكرسام أيضاً، وإنه رجل بكل معنى الكلمة، فهي عندما تكون معه تشعر بكامل أنوثتها. ولم تكن بحاجة بعدئذ إلى قول المزيد.

5

كان الصيف ممتلئاً بالطاقة. بنشاط نصبت المدينة رافعات تناطح السماء، حُفرت الأرض وأنشئت عمارات. وأفرغ الطقس طاقته في عواصف رعدية متعددة. كانت النهارات قانظة، وعند الظهيرة تجمعت الغيوم إلى أن اكفهرت السماء بعد العصر وهبت الرياح وانهمرت بين وميض البروق وهزيم الرعود أولى قطرات المطر الثقيلة. استمر الهطل عشرين دقيقة أو نصف ساعة وحتى ثلاثة أرباع الساعة. وبعدها عبت المدينة برائحة الغبار والمطر وسكنت إلى أن خرج الناس إلى الشوارع لشؤون المساء بعد أن دفعتهم العاصفة إلى البيوت. ولفترة قصيرة ساد الضياء ثانية، ضياء شمس متأخر، غسق شفيف بين عتمة العاصفة وظلمة الليل.

أحس توماس بنفسه نشيطاً، مجنحاً وخفيفاً. أنجز كل شيء، مخططات الجسر على الهندسون، سلسلة من اللوحات، تطوير مشروع المستشفى السني وشغل المكتب الذي لا يتوقف. خطط مع يوتا لقضاء سنتين أو ثلاث في نيويورك، ومع فيرونيكا الحياة المشتركة بعد الطلاق من يوتا، ومع هلغا ما أسمته المساهمة في نجاحها والإفادة منه. استمتع بنشوة شعور لاعب السيرك الذي يضيف إلى مشهده الحلقة تلو الأخرى والذي يلتذ بلعبة الإضافة مع كل حلقة جديدة.

وما هو موقف لاعب السيرك حيال الخوف؟ هل يتنامى أيضاً مع إضافة كل حلقة جديدة؟ هل يعرف اللاعب أن اللعبة لا يمكن أن تستمر دائماً؟ إذ أنه قد يرتبك أو يتعثر فيفشل بالضرورة؟ ألا يعرف ذلك؟ هل الأمر بالنسبة إليه سيان؟ في خفة هذا الصيف رأى توماس نفسه ينهي هذه اللعبة أيضاً بخفة، واضعاً جانباً بعناية حلقة تلو الأخرى، كأن يقول لهلغا بود بأن علاقتهما قد انتهت، إنه مستعد للبقاء صديقاً وسيساعدنها بكل سرور بصفته صديقاً، لكنه ينسحب من عملية البناء المشتركة ومن الشراكة غير المعلنة. وسيتحدث مع فيرونيكا بهدوء حول احتمال إنهاء العلاقة وحول النفقة وكيفية اتصاله بابنته كلارا وحول تمثيل فيرونيكا لمرسمه، فهي تتقن التفاوض نظراً لخبرتها في إدارة الصفقات، كما أنها مهتمة بالربح من بيع لوحاته كاهتمامه بالاتصال بابنته. وسيوضح ليوتا أن خمسة عشر عاماً من الحياة المشتركة تكفي، وأنهما يمكن أن يبقيا شريكين في الأولاد وفي المكتب، أما فيما عدا ذلك فلا بد لكل منهما أن يذهب في طريقه. أين تكمن الصعوبة في نزع الحلقات ثانية بعد إضافتها؟ أم تكمن تحديداً في نزع هذه الحلقة أو تلك؟

في شهر آب/أغسطس سيبلغ التاسعة والأربعين، وكل واحدة من النساء الثلاث أرادت الاحتفال معه بهذه المناسبة. كان معتاداً على التملص من امرأتين لأنه يرغب في أن يكون مع الثالثة. ولم يكن من الصعب التملص من الثلاثة كلهن.

أمضى النهار وحده، كما لو أنه فار من المدرسة. قاد سيارته إلى بحيرة عند طرف المدينة، سبح، استلقى تحت الشمس، شرب نبيذاً أحمر، نام ثم سبح جولة أخرى. وعند المساء وجد على الضفة الأخرى مطعماً بشرفة أرضية. أكل، شرب نبيذاً أحمر وتأمل المساء. كان راضياً عن نفسه وعن الدنيا.

أكان السبب هو النبيذ الأحمر؟ أم النهار الجميل ومساؤه؟ أم نجاحه المهني وحظه مع النساء؟ ما زال أمامه سنة من الوقت حتى يبلغ الخمسين ويسوي حسابات حياته. لكن الوظائف في كتاب حياته لن تتغير حتى ذلك الحين. قبل نحو ثلاثين سنة واجه الدنيا كي يجعلها أفضل وأكثر عدلاً، ولا سيما أن الأرض غنية بالخبز بما يكفي الجميع، والورد أيضاً والريحان والجمال والمتعة والسكاكر الوردية. في ذلك الحين

اجتذبت سكاكر هاينريش هاينه الوردية أكثر من مجتمع ماركس الشيوعي ، رغم أنه لم يمتلك حينها أي تصور عنها أو عن شكلها وطعمها أو عن موقفها من السكاكر العادية ، ولكنه لم يمتلك أيضاً أي تصور عن شكل المجتمع الشيوعي وطعمه أو عن موقفه من المجتمعات العادية. سكاكر وردية؟ نعم ، سكاكر وردية للجميع ، حالما تطفح العبوة!

أعليه معاودة الاهتمام بالسياسة؟ أن يلتزم إلى جانب حزب الخضر حيث يوجد أصدقاؤه القدامى؟ أم إلى جانب الحزب الديمقراطي الاجتماعي الألماني حيث يوجد أصدقاؤه الجدد؟ لقد دعوه لأن ينشط سياسياً. ثم إن برلين الشرقية والغربية الموحدين إدارياً يجب أن تنموا معاً سياسياً ومعمارياً ، فهذه الناحية لن تسير من دون الناحية الأخرى وكلتاهما لن تسيرا من دون رجال مثله. رجال - إنه يفضل في مجال السياسة أن يلتقي بالنساء ، بإحدى داعيات التحرر ، نظاراتها ذات إطار معدني وبشعر أحمر معقوص وراء رأسها ، ما إن تفكه حتى ينسدل على كتفها بفخامة ، في حين تبدو عيناها من دون النظارات مسائلة ومراودة معاً.

ضحك بينه وبين نفسه. إنه النبيذ الأحمر الآن. ولكن أهو النبيذ الأحمر وحده؟ ألا تكمن في النبيذ الأحمر حكمة عميقة خفية لا تتجلى إلا لمن يكشف له عن نفسه؟ حكمة السكاكر الوردية؟ لا بد أن يكون المرء سعيداً كي يتمكن من إسعاد الآخرين. ولا بد للإنسان أن يعيش في مجبوحة تحقق له البهجة وتساعد على إبهاج الآخرين. وحتى إن لم يسعد المرء سوى نفسه ، فإن كل جزء من السعادة يضاف إلى الدنيا يجعلها مكاناً أكثر سعادة ، بجزئه الذاتي كما بجزئه الآخر. ولكن مالا يجوز للإنسان أن يفعل هو الإساءة إلى الآخرين ، وهو لم يسب إلى أحد.

هكذا جلس توماس على الشرفة الأرضية. كان القمر ساطعاً والليل نيراً. آه ما أجمل الشعور بأن يكون الإنسان بحق راضياً عن نفسه وعن الدنيا.

هاينريش هاينه Heinrich Hein (1797 - 1856) شاعر ألماني كبير وأحد أبرز الأدباء الديمقراطيين الثوريين في القرن 19. كتب تحليلات مهمة للأوضاع السياسية الاقتصادية الاجتماعية في عصره.

6

اضطر في الخريف للسفر إلى نيويورك. طالت المفاوضات مع اللجنة الاستشارية لبناء الجسر عدة أسابيع وهو لم يحتمل الأسلوب الذي أديرت به ، إضافة إلى الإيحاء الزائف برفع الكلفة عند التخاطب باستخدام الاسم الأول ، والإيحاء الزائف برفع الكلفة عند الحديث عن الزوجة والأولاد ونزهات العطلات الأسبوعية ، والإيحاء بالحميمية الزائفة عند تبادل التحيات الصباحية - لم يطق ذلك. وما لم يطقه أيضاً هو أن يجد في مسودة العقد الخطي ، فقط نصف ما تم التوصل إليه في المفاوضات الشفهية بالأمس ، أما النصف الثاني فقد ترك للتفاوض عليه شفهاً مجدداً اليوم. زد على ذلك ، عندما ينتهي يوم العمل في نيويورك يبدأ يوم العمل في طوكيو ، فلا بد من متابعة التفاوض مع الشريك الياباني هاتفياً حتى ساعات الصباح الأولى ، وهكذا دواليك.

و ذات يوم توقف كل شيء. كانت هناك مشكلات سياسية مرتبطة بنيوجيرسي لا يمكن أن يحلها سوى حاكم الولاية. وعندما تبين أنه لن يحلها في اليوم نفسه ، لم يجد توماس أي مسوغ للجلوس والانتظار مع الآخرين ، فذهب.

مشى عبر المدينة دونما هدف ، تمشى عبر الحديقة ، جال لبرهة في المتحف ، مر إلى جانب الشقق التي رغبت يوتا أن تسكن في إحداها ، عبر منطقة لم يسمع فيها سوى اللغة الإسبانية إلى أن وجد أخيراً مقهى أعجبه مقابل كنيسة كبيرة. لم يكن من تلك المقاهي الراقية التي يُخدم فيها الضيوف فوراً وتقدم لهم الفاتورة فوراً أيضاً فيحاسبون ويمشون ؛ بل من المقاهي التي يجلس فيها الضيوف على راحتهم ، فيقرؤون ويكتبون ويثرثرون كما في أحد مقاهي فيينا ، وكأنه لا وجود للعجلة. كانت جميع طاوولات الرصيف مشغولة ، فجلس في داخل المقهى.

كان أثناء مشواره قد اشترى ثلاث بطاقات بريدية. «حبيبتي هلغا» كتب على الأولى «المدينة قائظة وعالية الضجيج ، ولا أفهم ما يعجب الناس بها. لقد سئمت المفاوضات ، كما سئمت الأمريكيين واليابانيين وسئمت حياتي. أحن إلى الرسم ، لكنني أحن إليك أكثر من كل شيء. عندما أعود سنبدأ بداية جديدة ، اتفقنا؟» كتب أنه

يحبها ووقع. تصور هلغا أمامه، جميلة، ناعمة وقاسية معاً، تحسب لكل أمر حسابه لكنها غير قابلة للحسبان في الوقت نفسه، باردة غالباً، لكنها في الوقت نفسه بحاجة إلى الحب وجاهزة لمنحه. آه، يا لتلك الليالي معها! «حبيتي فيرونيكا» كتب على البطاقة الثانية ولم يدر ماذا بعد. في زيارته الأخيرة لها غادرها على شجار. كانت مجحفة بحقه، لكنه يعرف أنها قد فعلتها نتيجة اليأس. ثم وقفت في الباب وصاحت وراءه، فليذهب إلى الجحيم وكررتها مرة وأخرى، وانتظرت أن يعود ويعانقها ويهمس في أذنها بأن كل شيء سيسير على ما يرام. «عندما أعود سنبدأ بداية جديدة، اتفقنا؟ أحن إليك. أحن إلى الرسم أيضاً، ولكن لا مثيل لحنيني إليك. سئمت الحياة على هذا المتوال. سئمت العمل والمفاوضات والأمريكيين واليابانيين. سئمت المدينة القائظة وعالية الضجيج، ولا أفهم ما يعجب الناس بها. أحبك. توماس.» أطال الجلوس أمام البطاقة الثالثة. وهي أيضاً لجسر بروكلين في ضوء الشمس الغاربة. «حبيتي يوتا! أما زلت تذكرين المدينة في الربيع؟ إنها الآن قائظة وعالية الضجيج، ولا أفهم ما يعجب الناس بها. المفاوضات التي أجريها مع الأمريكيين واليابانيين أسأمتني إلى أقصى حد. وقد سئمت حياتي أيضاً، إذ لم يعد للرسم محل فيها، ولأنه لا محل لك أيضاً فيها. أحبك وأفتقدك. عندما أعود سنبدأ بداية جديدة، اتفقنا؟» كان يعرف كيف ستبتسم عند قراءة البطاقة، مندهشة، سعيدة، مع شيء من الشك. وقد أغرم قبل عشرين سنة بهذه الابتسامة أيضاً والتي ما زالت تسحره حتى الآن. لصق الطوابع على البطاقات البريدية، ترك سترته الجلدية معلقة على مسند الكرسي وترك الصحيفة على الطاولة ومشى إلى صندوق البريد على الجانب الآخر من الشارع ورمى فيه البطاقات البريدية.

رجع إلى طاولته وأخذ يراقب عبر النافذة حركة المشاة على الرصيف. كانت النافذة مفتوحة وبوسعه مخاطبة العابرين وتبادل الحديث معهم. لم يفصله عنهم أكثر من مترين. خطوتان فقط ويصبح واحداً منهم، أحد العابرين على الرصيف. وبالعكس كان بوسعهم بخطوتين دخول المقهى والجلوس إلى إحدى الطاولات، مقابله أو إلى جانبه. وللتوانعطف أحدهم من الرصيف إلى المقهى، طلب على الكونتوار قطعة معجنات وفنجان قهوة، ترك اسمه، وجد طاولة، أخرج كتاباً وأوراقاً وقلماً وأشار بيده إلى النادلة التي كانت تحمل طلبه وتنادي: توم. توم. إنه يحمل الإسم نفسه.

عاود النظر نحو الخارج. الرصيف مليء بالحركة. ولكن ماذا يفعل كل هؤلاء الناس؟ كان يعرف طبعاً أن هذين المتضامنين حبيبان ينظران في عيون بعضهما ويتبادلان القبل، وأن ذلك الثلاثي المحمل بأكياس المشتريات أب وأم وابن، وأن ذلك الزوجي الرث الثياب الذي يغيب ويعود للظهور إلى يساره، يشحذ. كما يعرف أن هناك سواحاً يتمشون وتلاميذ وطلاباً، وأن الرجل ذا البنطال والقميص البنين يسلم طروداً من شركة خدمات الطرود المتحدة. ولكن لماذا يفعلون ما يفعلونه؟ لماذا تعانق هذه الجميلة الظريفة هذا الوجه المتبجح الممتلئ بالبثور؟ لماذا أنجب الوالدان مصدر العذاب المشاكس هذا؟ وهما بالذات لماذا جاءا إلى الدنيا؟ هو يبدو باحثاً فاشلاً يتظاهر بالأهمية وهي تبدو بطفل واحد وكأنها تحمل أكثر مما تطيق. وماذا يتوقع الشحاذ من الآخرين، وكيف بلغ مرحلة أن يتوقع شيئاً، ولماذا سيثير وضعه اهتمام أي أحد؟ ومن سيفتقد السواح البالغ المرح إذا انشقت الأرض فجأة وابتلعتهم؟ من سيفتقد التلاميذ إن ماتوا الآن؟ والآباء؟ أليس الأمر سيان إذا ما افتقدتهم الآن الآباء أو لاحقاً الأبناء أو بعد أجيال الحفيدات والأحفاد؟ أتعُدُّ مأساة موت مبكر؟ إن لم تمتد الحياة بالإنسان بعد الموت المبكر فالأمر ليس أقل مأساوية في نظر توماس، من عدم امتداد الحياة به بعد موت متأخر أو إن لم يعيش قبل الولادة أصلاً.

الرجل الذي يسلم طرود شركة خدمات الطرود المتحدة تعثر ووقع مع الطرد الذي كان يحمله على الرصيف. لماذا أخذ يلعن؟ فإذا كان الموت سيئاً، فعليه أن يفرح لبقائه حياً، وإذا كان الموت جميلاً فلا بد أنه يرى الحاضر ولحظة سقوطه سيان مقارنة بأبدية الموت. عبر أمام توماس زوج جميل، كانا رشيقين، قويي البنية، فرحين بوجهين ذكيين ويقظين. لم تكن هي تعانق وجهاً متبجحاً مليئاً بالبثور، ولا هو وجهاً جميلاً ولكن غيباً. لكن هذا لم يحسن من الوضع شيئاً. لم يتعلق الأمر بكون العبيثة والتفاهة جليين. وقد كان توماس يراهما حتى حيث لا يكونان واضحين تماماً. رآهما في كل مكان.

سأل نفسه ما إذا كان سيطلق النار على المشاة، لو امتلك سلاحاً، مثلما يقتل ابنائه الأعداء في ألعاب الكومبيوتر. سيتعرض عندها للمشاكل وهو لا يريد أية مشاكل. لكن المشاة عبر النافذة لم يتبدوا له أقرب، أكثر واقعية، أكثر حياة من الشخوص على الشاشة. كانوا بشراً مثله. لكن هذا لم يجعلهم أكثر قرباً منه.

لاحقاً، عندما عاد بتفكيره إلى الماضي وجد أن سقوطه قد بدأ في هذا اليوم وفي هذا المكان. ومنذئذ بدا متهاوياً، كما في لوحة ماكس بكمَن التي رآها في منزل رئيس مجلس ممولي الجسر. كان يهوي ورأسه نحو الأسفل، عاجزاً رغم متانة جسمه ورغم ذراعيه وساقيه الممدودة بقوة وكأنه يسبح. كان يهوي بين أبنية محترقة، بين أبنية المحترقة، سواء التي بناها أو تلك التي عاش فيها. كان يهوي بين طيور تهزأ به، وبين ملائكة بوسعها إنقاذه لكنها لم تنقذه، بين قوارب كانت تسبح في السماء بطمأنينة، مثلما كان يستطيع السباحة في السماء بطمأنينة، لو أنه لم يورط نفسه في الأبنية.

عاد من سفره واستعاد حياته. حياته مع العائلة والمكتب والأصدقاء، الذين يمثل في نظرهم زوج يوتا ووالد الأولاد الثلاثة والمهندس المعماري الذي يمارس الرسم كهواية، وهو مرتبط بهم وبعائلاتهم منذ مدة طويلة؛ أمضوا بعض الإجازات معاً؛ تغلبوا على أزمات عائلية وتشاركوا في هموم الأطفال. كان حر الحركة بينهم كالسمكة في الماء، مطمئناً إلى الثقة المتبادلة رغم تفضيله عدم الركون إليها، ومطمئناً كذلك إلى الذخيرة المشتركة من الذكريات والحكايات والطرائف. مع أصدقاء هامبورغ كان الوضع مختلفاً. هناك أيضاً له أصدقاء، ولكن لا بكثرتهم كما في برلين ولا عن طريق العمل؛ بل من خلال فيرونيكا، معظمهن عازيات، وأحياناً مع طفل. بالنسبة إليهن هو الرسام المرتبط بعقد عمل مع فيرونيكا والتي لها طفلة منه، وهو لطيف المعشر، لكنه يمتلك حياة أخرى يأتي منها إلى عالمهم كغريب. وقد نشأت بينه وبين أقرب صديقات فيرونيكا، وهي طبيبة أطفال، علاقة ألفة وود، ولكن حتى هنا بقيت حياته الأخرى خارج قوس. أما حياته البرلينية الثانية فقد كانت أيضاً مختلفة. فكما هلغا، كان معظم أصدقائها وصديقاتها أصغر منه بعشرين سنة تقريباً، أنهوا دراساتهم الجامعية. ما زالوا في بداية حياتهم المهنية، فلم ينتظم عالمهم بعد، وهم منفتحون على أمور كثيرة، منها صديق هلغا الكبير عمراً المتعدد الاهتمامات والكريم النصوص الودود الذكي في أمور تأسيس العيادات وشراء المساكن. كانوا يفرحون عندما تحضره هلغا

معها أو لوجوده في سهراتها. بيد أن الصلات معهم بقيت غير وثيقة ، مثلما كانت الصلات فيما بينهم ربما غير وثيقة.

رغم هذه العلاقات غير الوثيقة ورغم التباعد الأخير عن الهامبورغيين ، وكذلك عن الأصدقاء البرلنيين القدامى ، إن كان صادقاً ، فإن وجوده معهم جميعاً بات متعباً. لم يدر سبباً لذلك ؛ في الصيف كان الوضع أخف وطأة. أما الآن فيخامره شعور بأن عليه في كل مرة أن يسمي نفسه مجدداً: توماس هلغا - توماس فيرونیکا - توماس يوتا - توماس المعماري - توماس الرسام - توماس والد اليافعين الثلاثة وتوماس والد الابنة ذات السنة الواحدة والذي يكاد يكون جدها. وكان ينتابه خوف أحياناً من ألا يتحول بصورة تامة وبما يكفي من السرعة ، فيبقى توماس برلين وهو في هامبورغ أو توماس يوتا عند هلغا. وفي ساعة متأخرة من الليل وهو متعب بعد عدة كؤوس ، سرح أمام أحد أصدقاء فيرونیکا في رسم تصوراته عن حياة عائلة ألمانية بأطفال في سن المدارس في نيويورك ، مثلما سرح في مرة أخرى أمام زوجين من أصدقائه وأصدقاء يوتا القدامى عن مآزق حياة صاحبات صالات العرض اللواتي يربين أطفالهن وحدهن ، ومنذئذ بات يحذر الكحول ، وعود نفسه عند الانتقال من حياة إلى أخرى ، كما في المفاوضات التجارية ، على التركيز في رأسه على ما يحتاجه الآن فقط وإفراغه من كل شيء آخر. ولكن حتى هذا كان مرهقاً.

حتى الأحلام باتت مرهقة ، إذ صار يحلم بنفسه فعلياً كلاعب سيرك ، ولكن ليس بحلقات وإنما بأطباق ، مثل لاعبي الخفة الصينيين الذين يراكمونها على عصا أو يلعبون بالسكاكين أو المشاعل. سارت الأمور في البداية على ما يرام ، ثم رفع عدد الأطباق أو السكاكين أو المشاعل حتى لم يعد قادراً على السيطرة عليها. وعندما كانت تدفنه تحتها كان يستيقظ غارقاً في عرقه. وكان غالباً لا ينام إلا بضع ساعات.

ذات صباح في القطار من هامبورغ إلى برلين دخل في حوار مع الجالس قبالة. كان ممثل معمل لصنع أباجورات النوافذ الخشبية ، تحدث عن ستائر المنازل والمكاتب ، الخشبية والاصطناعية ، الواقية من الحرارة ومن الضجيج ، وعن اختراع هذه الستائر وتفوقها على الستائر القماشية ، تحدث عن سفراته وعائلته. كان حديثاً لطيفاً مسلياً بلا

وزن. أصغى توماس إليه طويلاً، ولكن عندما سأله الآخر عن مدينته وسبب سفرته وعن مهنته وعائلته وأوضاعه المعيشية، سمع نفسه يحكي عن عمله في مدينة تسفيكاو، عن مواد الرسم والتلوين التي ينتجها، عن المشاكل التي واجهها عند تحويل إدارة الإنتاج من لوحة الرسم إلى الحاسوب، وعن نضال أسرته من أجل العمل في الخمسينيات وبعد انهيار ألمانيا الشرقية. حكى عن داره على ضفة النهر وعن زوجته قعيدة الكرسي المدولب وعن بناته الأربع. حكى أنه عائد الآن من هامبورغ حيث اشترى خشب صندل وخشب أرز لسلسلة أقلام الرصاص الجديدة للاستخدامات الراقية، وأنه قد يسافر من أجل أقلام رصاصه حتى إلى البرازيل وبورما.

8

نوى أن ينهي علاقته مع فيرونيكا. وكان يصل كل مرة إلى هامبورغ متخذاً قراره، بأن يخبرها مساء عندما يجلسان إلى المائدة في المطبخ والإبنة في سريرها، بأنه يريد العودة إلى يوتا، وأنه جاهز في كل حال وعندما ترغب، للحديث عن مصاريف الإبنة وتواصله معها، وكذلك عن بيع لوحاته، وأن يغادر بهدوء. ولكن كلما جلسا إلى المائدة وفيرونيكا سعيدة جداً بانتهاء أعباء النهار وبوجوده، لم تكن الكلمات لتخرج من بين شفتيه. أما إن كانت تعيسة فما كان ليطلق الموضوع أبداً كيلا يزيدا تعاسة. كان يؤجل الحديث حتى الصباح، لكن الصباح كان حصة الإبنة.

كان يقول لنفسه كل ما يجب أن يقال في مثل هذه الحالة، أي أن الأمر يتعلق فقط بإنهاء حال لم يعد يطاق، وبما أنه فعلياً لا يريد البقاء مع فيرونيكا فإنه لا يريد أن يحجزها؛ بل أن يدعها تعيش حياتها، وأن إنهاء الوضع بارتياح أفضل من ارتياح دائم. أم هل يبقى معها يا ترى رغم كل شيء؟ لا، فلقد بات بعيداً جداً عنها، نفسياً وجسدياً، لم يعد قادراً على البقاء معها وما عاد ليجد الطريق إليها ثانية. لا، لم يعد هناك أي شيء على الإطلاق يسوغ عجزه عن فتح الموضوع معها. وقد عاش عجزه هذا بصورة ملموسة عندما لم يطعه فمه ولسانه وحنجرته حالماً أراد الكلام، مثل ذراع مشلولة تأبى الانصياع لأمر الارتفاع والتحرك. لكن فمه ولسانه وحنجرته لم يكونوا مشلولين، فكان يخجل من نفسه خلال جلوسه في القطار إلى برلين.

ثم حسم أمره بالإقدام على الأسهل قبل الأصعب وعلى أن يتدرب على الأصعب بالأسهل ؛ بأن ينهي علاقته بهلغا أولاً ، وقد جرؤ على فتح الموضوع معها. أوضح لها أنه يريد العودة إلى زوجته وعائلته. صحيح أن الخطط المشتركة الطموحة ستوقف ، لكنه يرغب بالحفاظ على صداقتها وبمساعدهتها كصديق. ألم يمضيا أوقاتاً جميلة معاً؟ وألا يفضل أن يتركا بعضهما بأسلوب جميل أيضاً؟

أصغت إليه هلغا بانتباه. وعندما أنهى حديثه نظرت إليه بعينين ملؤهما الدهشة. اغرورقت عينها وسالت الدموع على خديها إلى ثوبها ، ثم رمت نفسها منتحبة بين ذراعيه اللتين طوقتاها فأحس بنعومة جسدها. أراد أن يتكلم ويواسيها ، لكنها هزت رأسها وضغطت فمها على فمه. وعند تناول الإفطار صباح اليوم التالي حدثته عن فكرتها الجديدة للمستشفى السنّي ، وسألته عما إذا كانت قابلة للتنفيذ.

لم يحاول مع يوتا حتى أن يفتح الحديث. جلس ذات مساء قبالتها وأخذ يتخيل ما قد يقوله لها وكيف ستستجيب وكيف سيستسلم. نعم ، حتى في الحديث مع يوتا كان سرعان ما سيستسلم ويكون سعيداً بمصالحتها لتأخذه أخيراً بين ذراعيها. يا لهشاشة وتفاهة قراراته وتردده - بدأ يضحك من دون توقف ، أخذ يضحك بصورة هستيرية ، إلى أن لم تجد يوتا من وسيلة أخرى لإخراجه من الحالة سوى صفعه مرتين أعادته إلى رشده.

ورغم كل شيء كان إنجاز كبيراً ، مما أدهشه. راجع مخططات جسر نهر الهدسون وصمم جسراً جديداً لنهر الدرينا ؛ رسم سلسلة جديدة من اللوحات تظهر في جميعها نساء يجدن زوارق ، تارة وقوفاً ، وجلوساً تارة أخرى ؛ تارة لابسات ، وعاريات تارة أخرى ؛ تارة سمراوات رشيقات حساسات ، وتارة أخرى شقراوات ناعمات ، وتارة ثلاثة متينات البنية بشعر أحمر. وما أن عرضت فيرونيكا أولى اللوحات قبل انتهاء السلسلة حتى أبدى جامع لوحات من فوره اهتمامه بها كلها.

وذاث يوم جاء التهاب الزائدة الدودية كخلاص. كان يقود سيارته من درسدن إلى ميونيخ عندما بدأت الأوجاع. ظن في البداية أنها أوجاع معدة ، ولكن سرعان ما اتضح له أن الأمر مختلف ، أكثر جدية وأشد سوءاً. انحنى على المقود لأن هذه الوضعية

جعلته أكثر تحملاً للألم وتابع السياقة مشحوناً بالرعب حتى مستشفى فرعي وراء مدينة هوف. أجروا له العملية فوراً، وأخبره الطبيب أثناء جولته صباح اليوم التالي أن الأعراض كانت تشير أيضاً إلى سرطان البنكرياس، فليفرح إذن بأن حالته لم تكن أكثر من التهاب الزائدة الدودية.

بقي توماس أسبوعاً في المستشفى. تخيل أن الطبيب قد شق بطنه فوجد أن سرطان البنكرياس غير قابل للاستئصال أو أن بطنه مليء بالأورام الخبيثة، فخاطبه مجدداً. عندها لن يكون أمامه للعيش سوى بضعة أسابيع أو بضعة شهور. لن يكون مسؤولاً عن شيء ولا مديناً لأحد بشيء، وسيعامله الجميع بحبطة وانتباه، ولربما يعجبون به بسبب صموده. سيودع هلفا وفيرونيكا ويوتا من دون أن يكون لديهن ما يتهمنه به أو يتهم نفسه به. وسيرسم لوحة، لوحته الأخيرة الأبعد عمقاً. سيمضي بعض الوقت مع أولاده، وقتاً جميلاً وحميمياً لدرجة أن يبقى مضيئاً لفترة طويلة في حياتهم بعد وفاته. سيكتب مقالة عن الجسر لتكون وصيته النظرية في تطور الهندسة المعمارية. بضعة شهور، لن يحتاج إلى أكثر من ذلك لينهي كل شيء ويحقق سلمه، وسعادته. شعر بحسد إزاء من ليس أمامه سوى بضعة شهور باعتباره إنساناً سعيداً، إنساناً تدبر حقاً أموره كلها.

لماذا لا يكون هو هذا الرجل السعيد؟ اتصل ببرلين وهامبورغ وأخبرهن عن عملية الزائدة الدودية. وفي ما يخص الصمود، المفترض أنه صموده، إن كان سيموت بعد بضعة شهور، فهذا الخبر ملائم أيضاً: يخبرهن أولاً عن عملية استئصال الزائدة كيلا يخضهن، ولا يفصح عن الحقيقة إلا برفق لاحقاً.

وهكذا عاد إلى برلين، وكان على طبيعته كالعادة، ولكن مع شيء من الصمت والإحباط والوقار، والشرود أحياناً، تماماً كمن أعطاه الموت إشارته، ثم أخبرهن. احتمل فزعهن وإلحاحهن على مراجعة أطباء آخرين ومشاركتهم المعنوية العاجزة. سألته كل واحدة منهن عما سيفعله الآن، وأخبر كلاً منهن بأنه سيتابع حياته كالعادة، وهل من سبيل آخر. وأنه خلال ذلك سينجز المهم من الأمور ويهمل التافه منها. سيرسم لوحة، سيكتب مقالة عن الجسر، سيمضي وقتاً مع الأولاد. وقام حقاً بشد

قماشة جديدة على منصب الرسم، كما اشترى قلم حبر جديد ووضع خطاً مع الأولاد.

9

ليس الأمر أنه إضافة إلى ذلك كله، قد بدأ يعتقد حقاً بأنه مصاب بالسرطان، ولكن في إحدى نهايات الأسبوع التي أمضاها في هامبورغ صاحت فيرونيكا في وجهه لأنه بقي جالساً بعد تناول الطعام بدلاً من أن يهتم بالجلي، فغضب. إذ كيف لها، وهي تصدق إصابته بالسرطان، أن تطالبه بالمشاركة في شغل البيت؟ يضاف إلى ذلك أنه كان يحس حقاً بالألم لمجرد تصور أنهم سيفتحون بطنه ثم يعاودون خياطته على الزائدة الدودية والأورام الخبيثة، أكثر مما لو قاموا بذلك الآن حقاً. ثم إنه كان يشعر بنفسه ضعيفاً ومرهقاً.

لا، لم تكن فيرونيكا محقة أبداً في معاملته على هذا النحو، وكان بوسع هلغا ويوتا أن تولياه رعاية أكبر. يوتا التي صارت تراه في البيت أكثر من السنوات الماضية كلها رجته أن يساعد الولدين في حل الواجبات المدرسية، أن يحضر الإبنة من درس الموسيقى، أن يصلح أباجور النافذة وأن ينشر الغسيل؛ تساءلت: «بوسعك القيام بهذا، أم ماذا؟» وهلغا التي كانت تريد وجوده معها عند الخروج بالسيارة بحثاً عن مفروشات للمستشفى السنّي ولاستشارته بشأنها، كانت مستعدة لقيادة السيارة، ولكن لا لترجحه - في رأيه - بل لأنها تحب سيارته الـ BMW. ولكن إن أراد النوم معها كانت تهز رأسها وكأنها تقول: «أيناسبك هذا؟»

لقد لاحظ بنفسه أنه صار كثير التبرم والتذمر، لكنه وجد أن التعامل معه كان ببساطة ظالماً. لقد أجهد نفسه وكد من أجل ثلاث نساء، والآن عندما ساء حاله ويات بحاجة إليهن، يجدهن يتابعن حيواتهن بكل بساطة. لقد جعل من يوتا شريكة مساوية له في المكتب وتقاسم معها مردود نجاحه، وترك فيرونيكا تريح من لوحاته أكثر مما تريح صالات العرض الأخرى عادة، ودلل هلغا بهداياه مثلما يدلّل دوق عشيقته. صحيح أن كل واحدة منهن كانت راغبة في البقاء معه لوقت أطول، لكنه كان يسعدهن في الوقت الذي يمضيه مع كل واحدة منهن. ثم إن جميع النساء يشتكين من ضيق وقت

الرجال ، حتى من الذين لا عشيقات لديهم إلى جانب زوجاتهم. لا ، لقد بذل من أجلهن كل ما كان في وسعه ، لكنهن لا يرددن الجميل بالأسلوب اللائق. لقد دفعنه إلى وضع ما عاد بوسعه الخروج منه إلا هروباً إلى السرطان والموت. ما الذي عليه أن يفعله بعد بضعة أسابيع أو شهور؟ أن يعود سليماً ، كما كان؟ لقد دفعنه إلى حالة لا مخرج منها.

ذهب ذات يوم إلى خياطه. كُتب على اللافتة فوق مدخل المحل ، الذي ينزل إليه المرء بضع درجات من الشارع ، «خياطة ، تصليحات». لكن صاحب المحل اليوناني بشاريه الضخمين لم يكن يصلح ويحسن فحسب ؛ بل كان يفصل أجمل القمصان والبדلات والمعاطف. كان توماس يكلفه بانتظام بتفصيل قمصان نوم طويلة حتى الكاحل لا مثيل لها في أي متجر. عندما وقف في المحل وهو على وشك طلب قميص نوم جديد ، أدرك في تلك اللحظة عبثية هذا الطلب ، وهو الذي سيموت بعد بضعة أسابيع أو شهور!

ثم رأى لفة قماش صوفي ثقيل بلون أزرق داكن ولامع.

«هذه القماشة تصلح إما لمعطف أو لسترة. أراد زبون أن أفصل له منها ما يشبه العباءة ، ثم غير رأيه.»

«أتفصل لي شيئاً منها؟»

«ماذا في ذهنك؟»

«رداء كالذي يلبسه القساوسة ، طويل مثل قمصان نومي ، مع غطاء للرأس وجيبين عميقين.»

«بأزرار؟ ببطانة؟ بحبسات لزنار أم لحبل؟»

فكر توماس. هل لأردية القساوسة أزرار؟ هل لها بطانات؟ ثم قرر: ببطانة وحبسات ودون أزرار. إذ أراد أن يلبس الرداء من فوق رأسه. كما قرر أن يكون لون حبل الخصر أخضر قاتماً ، وكذلك البطانة والدرزات.

«أتريد أيضاً...» ونوه اليوناني بيده إلى الصليب على الصدر «باللون نفسه مطرزاً؟»

لا ، توماس لم ييغ صليبا.

«حسن ، عرفت الآن ما تجب معرفته.»

«كم تحتاج من الوقت؟»

«أسبوعاً.»

أسبوع. في أثناء الأيام التالية قال ليوتا وقال ليفرونيكا وقال لهلغا : «يجب أن أكون وحدي لزم. لا أدري بعد إلى أين سأذهب ، لكنني أعرف أنني أريد أن أذهب. كانت الأمور كلها أكثر من طاقتي. يجب أن أعود إلى نفسي.» فكر بأنهن سيحتجن ، سيتمسكن به أو سيطالبن بمرافقته. لكنهن بكل بساطة أخذن علماً بالموضوع وكفى. لم تطالبه يوتا سوى بتأجيل سفرته يومين يشرف فيهما على العمال الذين يصلحون السطح. وقالت فيرونيكا إنها تستطيع إذاً أن تستضيف صديقتها في الرسم للأسبوع القادم. وسألته هلغا عما إذا كان سيسافر بالسيارة أم أنه ستركها لها.

اشترى لنفسه معطف مطر خفيفاً وطويلاً داكن اللون. رتب في حقيبة جلدية معطف المطر وزوج أحذية ثقيلاً وكنزة وقميصاً وغيارات داخلية وجوارب سوداء وجينزاً وأدوات الاغتسال والحلاقة. أجل رحلته يومين ، ترك سيارته الـ BMW لهلغا ، وفي الرسم أبعد جانباً اللوحات المرسومة وغير المرسومة وكذلك منصب الرسم مع لوحته الأخيرة الأكثر عمقاً غير المرسومة. دخل في محطة مترو حديقة الحيوان إلى المراحيض حاملاً الحقيبة الجلدية وكيساً بلاستيكي كبيراً. عندما خرج كان يرتدي الرداء الأزرق ، وبدلاً منه وضع في الكيس البلاستيكي الثياب التي ارتداها صباحاً. وضع الكيس البلاستيكي في حاوية القمامة ، اشترى بطاقة سفر وركب القطار.

دامت سفرته سنة كاملة.

في البداية كان يصرف النقود بملء يديه. أقام بضعة أسابيع في البارك هوتل في مدينة بادِن - بادِن، وبضعة أسابيع في نزل البحيرة في زوريخ. كان الموظفون والنزلاء يتفحصونه في البداية بدهشة، ولكنهم سرعان ما كانوا يتقربون إليه بالحديث ويشعرون نحوه بالثقة. كان يسمع سير حيوات وقصصاً عن العذاب والشعور بالذنب وعن سعادة أو تعاسة الحب والزواج والأسرة والحياة اليومية. وذات مرة استدعاه رئيس مكتب الاستقبال إلى امرأة كانت على وشك أن تشق نفسها ليلاً، لولا دخول عاملة الغرف عليها مصادفة، فقصت الحبل وأنقذتها. تحدث مع المرأة حتى الصباح، وعندما غادرت في اليوم التالي تركت لجمعيةته الدينية شيكاً بعدة آلاف من الدولارات.

كان يرسل أحياناً بطاقات بريدية إلى برلين وهامبورغ، لا ليوتا أو فيرونيكا أو هلغا، بل لأولاده. خابر هلغا مرة فكان أول أسئلتها إذا ما كان يريد استعادة السبازة. ثم تحدثت عن دفعات مالية باتت مستحقة في إطار شراكته غير المعلنة، فأقفل الخط. عندما فرغت بطاقة ائتمانه تملكه الخوف وأخذ يقتصد ما أمكن من السيولة التي بين يديه.

ولكن ما كان له أن يشعر بالخوف. فعندما اكتفى من الفنادق الفخمة ما عاد بحاجة إلا إلى بعض النقود. صار يقضي ليلته غالباً في الأديرة حيث يحصل أيضاً على وجبات مجانية. خجل في البداية أن يعرض قصة جمعية التوماسيين الدينية التي نجت من حركة الإصلاح الديني ومن الشيوعية بين سكان سكسونيا من الأقلية الرومانية الأصل، والتي ما زال ينتمي إليها حالياً خمسة أخوة، هو أحدهم، بوصفه من تلك الأقلية وقد انضم إلى الجمعية قبل سنوات قليلة. ولكن مع كل مرة جديدة بات أكثر ثقة بنفسه وأجاز لنفسه تزيين القصة بعض الشيء والرد على الأسئلة براحة بال. لم يكن القساوسة فضوليين غالباً، كانوا يرشدونه إلى غرفته ويحيونه في الكنيسة وفي أثناء

الطعام برؤوسهم ويردون كذلك على تحية وداعه. عندما اكتفى أيضاً من حياة الأديرة صار ينزل في فنادق وبنسيونات صغيرة. وهنا وفي أثناء رحلات القطار كان الناس راغبين في تجاذب أطراف الحديث معه. لم يستنكر مواقف أحد ولم يؤيد مواقف أحد، ولم يأسف لأحد. كان يصغي، وإن سئل شيئاً ما كان يعيد الكرة إلى راميها.

«ماذا عليّ أن أفعل؟»

«ماذا تريد أن تفعل؟»

«لا أعرف.»

«لماذا لا تعرف؟»

كاد يقع مرة في حب امرأة، فعندما كان يريد تنظيف الرداء الأزرق، كان يذهب إلى محل التنظيف ويرجو أن ينتظر في إحدى الزوايا حتى يصبح الرداء جاهزاً مساءً. ومرة في مدينة صغيرة في منطقة هونسروك تأخر الوقت حتى جهز الرداء، فأغلقت المرأة المحل وأنزلت الستائر ثم تقدمت منه، أبعدت المريلة قليلاً، ركبت على ركبته وأخذت رأسه بين ذراعيها وثنديها وهي تقول: «يا كتكوتي» بحزن وعطف، إذ بدا لها، بقميصه الداخلي الأبيض الذي بات فضفاضاً عليه مثل جينزه وشعره القصير الذي قصه بنفسه، مثل دجاجة صغيرة منتوفة. أمضى الليلة عندها من دون أن يضاجعها. وصباحاً عندما جلس إلى طاولة الفطور قبالتها لابساً مبدل زوجها المتوفى سأله عمّ إذا كان راغباً في البقاء عندها لفترة.

«لا حاجة لأن تختبئ، يمكنك ارتداء ثياب زوجي، وسأقول إنك أخوه، وإنك تزورني. الغريب بالنسبة إلي هو أنك لم تتغير، سواء كنت من دون ردائك أو به...»

لقد عرف. في بداية رحلته جلس عدة ساعات في القطار قبالة مقاول عمارات من لايزيغ اجتمع به عدة مرات في لقاءات عمل، رازه المقاول طويلاً من دون أن يتعرفه. لكن توماس لا يرغب في البقاء. ابتسم لها بزاوية فمه ورفع كتفيه متأسفاً وقال: «لا بد أن أتابع طريقي.»

وجد أنه إذا بقي فلا بد له من أن يضاجع المرأة، وهو لا يريد ذلك. قبل سنوات، وبين ليلة وضحاها أقلع عن التدخين، والخفة التي عاشها من دون الخمسين إلى ستين

سيكارة التي كان يدخنها يومياً، جعلته يفكر بما يمكن الاستغناء عنه. ثم جاء دور الاستغناء عن الكحول، ثم الحب، ثم الأكل - وبدأت له هذه الخطوات طبيعية سهلة، يُحتمل بعد الخطوة الأخيرة أن يكون وجوده الجسدي قابلاً للاستغناء عنه. عندما انطلق في رده الأزرع كان قد أقلع عن الكحول، وعاش بخفة حتى من دون زجاجة النبيذ الأحمر التي كان كل مساء يفرغها في جوفه. وبقبوله حياة رجل أعزب برداء، كان قد اتخذ الخطوة الثانية، أما موضوع الطعام فقد صار تدريجياً سيان.

غالباً ما كان يشعر كمن يسبح في الهواء. وكأنه لا يلامس الأرض فعلياً بقدميه. وكان يشعر أيضاً أن الناس لا يلاحظون وجوده الحقيقي، أو كأن الوجوه والأجسام التي يراها ليست لأناس حقيقيين؛ بل أشكال أو أطيايف تتشكل وتنحل لتعود فتتشكل وتنحل ثانية. كان أحياناً يلمسها إما مصادفة أو عمدًا، ما جعله يعرف أن أجسامها تبدي مقاومة. ولم يشك في أنها قد تنزف إن تعرضت لأذى. ويحتمل أن تصرخ، وإذا كان الأذى بالغاً فقد تخدم أنفاسها.. لكن سواء أتنفست أم لم تتنفس - ماذا يعني هذا؟ أليس كل شيء متخماً بأشكال مليئة بالحركة؟

الآن تبدت له حياته في برلين وهامبورغ غائمة المعالم. ما الذي ربطه أولئك النساء الثلاث؟ لأية غاية رسم اللوحات وبنى الجسور؟ ما تلك العجلة التي كان يتحرك على مستناتها مع كثيرين غيره؟ عجلة المكتب أو صالة العرض أو خطط ومشاريع هلغا؟ حتى أولاده لم يعد لهم معنى. ماذا يبغون بعد في هذه الدنيا؟ من الذي طلبهم، من الذي يحتاج إليهم؟

على بحيرة كومر كان شاهداً على سقوط فتى يافع، عن لسان القارب الخشبي، في الماء. صرخ الفتى، خبط في الماء من حوله برهة ثم غرق. لم يكن هناك أحد ليساعده. وعندما نهض توماس أخيراً من المقعد وركض نحو لسان القارب ثم قفز في الماء وأنقذ الفتى وجعله يتنفس ثانية، فإنه لم يفعلها إلا ليتجنب المشاكل. إذ لو رآه أحد جالساً من دون أن يتحرك من مكانه وأخبر الشرطة بما لاحظته، لانتهدت حياته الموهبة بالرداء الأزرق.

11

وانتهت حياته المموهة بالرداء الأزرق. في سفرته من كومو نحو تورينو ترجل في ميلانو ليبدل القطار. عندما أراد الصعود إلى القطار نحو تورينو انغلقت أبواب القطار ذاتياً، فرجع إلى الخلف ولاحظ أن رداءه قد علق في باب القطار. حاول عبثاً فتح الباب ثانية وأخذ يشد رداءه، وركض إلى جانب القطار المتحرك وهو يشد ويشد، وركضه يتسارع مع تسارع حركة القطار إلى أن صار يعدو غير قادر على تحرير رداءه من الباب. سمع ضحك المسافرين على رصيف المحطة الذين لم يدركوا ورطته مستغربين عدو القس الأزرق. وعندما لم يعد قادراً على مجاراة سرعة القطار رمى نفسه يائساً في عكس اتجاهه، آملاً أن يتمزق الرداء. لكن القماش الصوفي الثقيل صمد، في حين جره القطار وسحله على طول الرصيف ثم على الحصى المجاور للسكة. أخيراً انتبه مسافر مد رأسه من نافذته إلى فزع الواقفين على الرصيف وأدرك المأزق فشد فرامل الطوارئ. وإلى أن توقف القطار لم يتبق من توماس سوى حزمة مدماة.

نقلوه إلى المستشفى. وعندما استعاد وعيه بعد عدة أيام أخبره الطبيب أن عموده الفقري قد تأذى، ما سيبقيه مشلولاً من صدره إلى أسفل جسمه. لم يكن هدفه من السفر إلى تورينو سوى التأكد من وجود عربات خيول، وبغال عربات، من البغال التي عانق نيتشه المجنون أحدها.

في قسم العناية المركزة يتشابه جميع المرضى. عندما نُقل توماس إلى القسم العام وضعوه في صالة واسعة بستين سريراً، كانت قد بنيت في العشرينيات للحالات الطارئة في الكوارث، وباتت تستخدم الآن لمرضى الدرجة الأرخص. كان الضجيج فيها مرتفعاً، حتى ليلاً. كان الجنود الذين استعادوا صحتهم وما زالوا يتظاهرون بالمرض، لتفضيلهم البقاء في المستشفى على العودة إلى الثكنة، كانوا يشربون ويحتفلون ويحلبون فتيات أحياناً لقضاء الليل معهن. وكانت الصالة نهاراً حارة عابقة بروائح الطعام وسوائل التعقيم والتنظيف وفضلات الأجسام. وكانت تفوح من سرير توماس رائحة

كريمة، إذ لم يكن قادراً على التحكم بمخارج فضلاته. والراهبات اللواتي كن يُدرن المستشفى حاولن الاهتمام بالقس الأزرق، لكنهن لم يكن يتكلمن الألمانية وهو لم يتكلم الإيطالية. ذات يوم أحضرت له إحداهن إنجيلاً بالألمانية، فأدهشه زخم الحياة التي يضج بها الكتاب، ولهذا تحديداً كان راغباً عن القراءة فيه.

شفيت جروحه. وبعد مرور ثلاثة أسابيع رأى أنه لم يعد يحتمل ضجيج وروائح الصلاة. ألم تبد له حياته قبل الحادث غائمة المعالم ومملة، ألم تغيب عنه مثلما غاب عن نفسه؟ لكنها الآن قريبة جداً، حقيقية وملموسة، حياة مقعد بمذرق للتبول والتغوط. لم يتبق من أحاسيسه التي عرفها ما قبل الحادث سوى شعوره بالسباحة في الهواء. كان يشعر بأن قدميه لا تلامسان الأرض فعلياً، وهكذا بات يشعر الآن. لم يعد يلامس الأرض فعلياً بقدميه.

بعد أربعة أسابيع ومن دون إعلام مسبق تم نقله. ذات يوم وقف أمام سريره رجال مع حمالة مدولبة، وضعوه عليها وأخذوه معهم.
«إلى أين؟»

«علينا نقلك إلى مشفى إعادة التأهيل قرب برلين.»
«من أرسلكم؟»

«إن كنت أنت لا تعرف، فمديرنا لم يخبرنا بشيء. ولكن إن لم تكن راغباً، سنتركك هنا.» وبقي الرجال واقفين. «أترغب أم لا؟»
كانوا واقفين في باب الصلاة التي أمضى فيها أربعة أسابيع تقريباً. لا، لا يرغب في البقاء هنا، مهما كان المكان الذي سيؤخذ إليه.

12

أمضى شهرين في مشفى إعادة التأهيل ، تعلم في أثنائها كيفية التعامل مع نصفه المشلول عن الحركة والإحساس ، ومع وظائف خروجه وتبوله ، ومع تبديل وضعيات الجلوس والاستلقاء لتجنب قروح الفراش ، ومع أجهزة التمرين والكرسي المدولب . كان يمضي وقتاً طويلاً في الماء ، أولاً في حوض السباحة ثم في البحيرة التي يقع المشفى على ضفتها . وأبدى من التطور في التأهيل خطوات جعلته يعتقد بامتلاك ما يكفي من الإرادة والانضباط للسيطرة على كل شيء مجدداً : الماء بمساعدات السباحة والأرض بالكرسي المتحرك وسرعة حركة جسمه المشلول بقوة ساعديه . ولكن عندما ظهرت وللمرة الثالثة أورام الضغط ، التي يصاب بها مستخدمو الكرسي المدولب ، على الرغم من تعلمه وإرادته وانضباطه ، عرف أنه لم يعد قادراً أبداً على الاعتماد على جسمه .

عرف أن صديقه وطيبه لسنوات طويلة هو الذي أمر بنقله من ميلانو إلى مشفى إعادة التأهيل ، وأن صندوق ضمانه الصحي هو الذي دفع تكاليف ذلك إضافة إلى إقامته في المشفى . عندما احتاج إلى نقود لشراء ألبسة داخلية وقمصان وبناطيل وكتب وأقراص مدججة وجهاز لتشغيلها اتصل بالبنك هاتفياً . كان حسابه مغلقاً ، ومع ذلك تم تحويل عدة آلاف من الماركات إليه ودفعت له . في الأسبوع السادس من إقامته في المشفى صادف عيد ميلاده الحادي والخمسين . وصلته صباحاً باقة من إحدى وخمسين وردة صفراء . قرأ على البطاقة المرفقة : T T T جمعية للاستثمار والتسويق التجاري ، لم يسبق له أن سمع بها . وبعد الظهر زاره صديقه وطيبه .

«تبدو بخير ، مورداً وأكثر صحة وقوة من المرة الأخيرة . أكان ذلك قبل سنة ونصف ؟ أم في افتتاح معرضك في الربيع ؟ على كل حال ، جميل أن تعود قريباً إلى بيتك .»

«لست أدري كيف ستسير حياتي. لم أرغب في مخابرة يوتا، وعليّ أن أفعل ذلك. لا شك في أنني سأحصل على تقاعد بسبب عدم قدرتي على ممارسة المهنة، وعلى بيت عن طريق دائرة الضمان الاجتماعي، وعلى أحد رافضي الخدمة العسكرية - أعتقد بأنني سأحصل على أحدهم؟»

«يُسَمون مساعدو الخدمة الاجتماعية، وإذا كنت ستحصل على أحدهم فلا شك في أن يوتا قد دبرت ذلك. إنها تهتم بكل شيء..»

جلسا على البحيرة، توماس في كرسيه المدولب وصديقه على المقعد. خامر توماس شعور بأن عليه الانتباه لما يقوله ويسأله. لكنه كان فضولياً، فقال بحذر: «بودي لو أتيقن من بعض الأمور..»

«الأمر محلول من نفسه. كنت ذكياً عندما تركت كل شيء ليوتا، كيلا تهتم أنت بأي شيء. ستعود قريباً إلى حياتك اليومية وبكل ما فيها من أعباء..» أحاط الصديق كتفي توماس بذراعه وتابع: «وأعجبني أنك لم ترغب في لقاء يوتا إلا عندما تستعيد تحكمك بنفسك..»

«ومتى سأكون كذلك؟»

«تابع التمارين مدة شهرين كاملين. لقد تحدثت مع الأطباء. يرون أنك ستتحسن، ويفضل أن يستمروا لفترة في مراقبة قلبك..»

ترك الصديق وراءه طرداً صغيراً من يوتا. فتحه توماس ليجد (كتالوغ) معرضه في الربيع. لقد أقيم المعرض حقاً، أقامته في برلين صالة فيرونيكا في هامبورغ. أعماله في الرسم - لقد جمعت فيرونيكا أعماله ومشاريع لوحاته والمحاولات وأرفقتها بأسعار جسورة. كما وجد توماس كراساً صغيراً يقدمه بصفته مؤلفاً لموضوع «أفكار لبناء جسر فنتازي على نهر فنتازي». كان ذلك محاضرة ألقته يوتا بالنيابة عنه في الربيع في هامبورغ. تعرف فيها على أفكار راودته بين الحين والآخر فدونها بين الحين والآخر في دفتر، لا شك أن يوتا قد وجدته وصاغت منها محاضرة. كان مدخلها إلى المحاضرة مطبوعاً في الكراس كمقدمة. ولقد فهمت يوتا كيف تقدمه إلى الجمهور بصفته رجلاً ثار على حياة ممتلئة وانطلق محاولاً، في حرية وعزلة، فهم الجسر وتشكيله بعمق أكبر.

ولهذا السبب لم يلق المحاضرة بنفسه. وكان أقصى ما بوسعه أن يفعله هو التنازل لها عن المحاضرة وهو مطمئن. وللسبب نفسه أيضاً لن يبني بنفسه الجسر على نهر الهدسون. سيترك الأمر لها كي يتفرغ كلياً لفكرة المشروع بعيداً عن مشاكله البيروقراطية والسياسية والمالية. ضحك توماس، لم يخطر بباله أن تقوم يوتا بكل هذه الشطارة باستثماره وتسويقه تجارياً وبسحب مشروع الجسر على الهدسون لنفسها. وفيرونيكا - لقد أبدت هي أيضاً موهبة في استثماره وتسويقه، وهو ما لم يظنها قادرة عليه. ازداد ضحكه. لم يبق سوى هلغا!

13

جاءت هلغا بسيارة BMW جديدة، وقالت: «سددت بسيارتك القديمة بعض الدفعات.»

«لماذا أنت من سياخذي؟ لماذا لم تأت يوتا؟» كان سابقاً يرتب حقيبته للسفر في الدقيقة الأخيرة ويصل إلى رصيف المحطة في الدقيقة الأخيرة وآخر من يصل المطار قبل الإقلاع. أما الآن فقد كان بانتظار قدوم يوتا لتأخذه منذ ما قبل الظهر وحقيبته جاهزة. كان منفعلاً.

«يوتا مشغولة جداً. ألا تريد الركوب معي؟ أأطلب لك تكسي أم سيارة مع سائق؟»

«لا، ولكنني عندما...» ونظر إلى أسفل جسمه.

«ألديك مشكلة مع قثطرتك؟ وكأنني لا أعرف حمامتك!» ضحكت وأردفت:

«اركب ولا تعطل المرور.»

قادت السيارة بسرعة وثبات وهي تحكي في الوقت نفسه عن المشفى السني الخاص. «بعد بضعة أسابيع سنحتفل بانتهاء البناء، عليك أن تحضر وتلقي كلمة. بالمناسبة عليك الاهتمام منذ الآن بتخطيط المشافي السنية لهانوفر وفرنكفورت. نقل الترخيص لا يجوز قانونياً، ولكن لدي فكرة عن كيف...»

«هلغا!»

«... بوسعنا تحقيق التأثير نفسه. ما علينا سوى...»

«هلغا!»

«ما الأمر؟»

«هل أسأت إليك آنذاك عندما انسحبت هكذا ببساطة؟»

«لقد سوي الأمر. أنت وضعت المشفى السني على المسار الصحيح، ونحن أنجزنا

ما تبقى من دونك.»

«لا أقصد المشفى السني. أقصد...»

«على الأخباريات أن يحدثنك عن الأمور الأخرى. لا لعدم قدرتي على ذلك،

لكن الأمر لن يكون عادلاً.»

علقا في زحام مروري فاستغرق الطريق أكثر مما خطط له. عانى من قنطريته

فساعدته هلغا بكفاءة، من دون قرف، من دون تعاطف، وكأن الأمر هو الأكثر بداهة في الدنيا.

«شكراً.» قال بخجل. لم ينته أمر الشبق والشهوة الجنسية، مثلما كان يأمل أحياناً،

لكنه لم يعد قادراً على أن يعيش الحالة، فقد بات عاجزاً جنسياً. العقل يرغب، لكن الجسد ليس قادراً. لم يسعفه شيئاً أنه لم يشعر بعضوه الذي لم يتحرك، ولم يسعفه شيئاً أن هلغا كانت باردة وحيادية.

لم يتسع المصعد إلا لكرسيه المتحرك، فصعدت هلغا الدرج. عندما وصل كانت

يوتا وفيرونيكا في الباب. «مرحباً في بيتك!»

أخذ ينقل نظره باضطراب من الواحدة إلى الأخرى. «هالو!» أرادت فيرونيكا أن

تقود الكرسي لكنه مانع بحركة من يده وقاده بنفسه عبر البيت والدهليز حتى الشرفة.

الإطلالة المألوفة على نهر شبريه وحديقة الحيوان وحتى بوابة براندنبورغ وبناء البرلمان.

كانت قبة البرلمان الجديدة قد انتهت.

التفت برأسه. كانت يوتا مستندة على الباب. «أين الأولاد؟»

«أولادنا عندهم عطلة الصيف. الصبيان في إنكلترا ورغولا عند والدي. ابنتكما

عند المربية.»

«كيف تعرفتما... كيف عرفتما... من أين تعرفان بعضكما؟»

«هلغا جمعتنا ببعضنا. دعتنا إليها ذات يوم بكل بساطة.»

سمع توماس وصول هلغا على الدرج ودخولها البيت وتحيتها لفيرونيكا. أدار الكرسي المتحرك ووقف أمام يوتا. «ألا يمكننا تبادل الحديث وحدنا؟ دعيني أشرح لك كيف حصل كل شيء. لم أرد أن أؤلمك، أردت فعلاً...»

أشارت يوتا بيدها نافية: «هذا الموضوع طواه الماضي. لا داعي لأن تعتذر. يفضل أن ننظر إلى الأمام. على فيرونيكا أن تذهب الآن.» أمسكت بالكرسي، ولم تأبه برغبته في أن يقوده بنفسه، نادت هلغا وفيرونيكا وقادت الكرسي إلى الغرفة المجاورة.

كاد ألا يتعرف على المكان، إذ تحولت غرفة المعيشة إلى مرسوم بمناسب رسم وإطارات لوحات مشدودة بقماش أبيض، وألوان وریش وفراش، إضافة إلى بعض لوحات معلقة على الجدران. «لا تنظر هكذا. إنها الأشياء القديمة من مرسوم هامبورغ» قالت فيرونيكا مشيرة إلى إحدى اللوحات «لم آخذ هذه في المعرض، لظني أنك قد تحتاجها. موضوع القطار - يفترض بك أن تطور عنه سلسلة لوحات. الجدل الفني مع القطار الذي جعلك مقعداً - ستباع اللوحات برواج هائل.»

قادته يوتا عبر الباب المنزلق إلى غرفة الطعام السابقة. كانت طاولة الرسم موضوعة أمام النافذة، وعلى الرفوف رتبت كتبه المأخوذة من مكتبه، وهناك حيث كانت طاولة الطعام وجد طاولة اجتماعات بستة كراسٍ. قادته يوتا إلى رأس الطاولة وجلست النساء.

«هذا هو بيتك. رأيت غرفتي العمل. غرفة النوم بقيت على حالها، وفي غرفة الصبيان تنام الممرضة، وفي غرفة رغولا ستنام إحدانا حسب دور رعايتك.»

قاطعت هلغا يوتا قائلة: «يؤسفني أن ألعن، ولكن فيرونيكا مضطرة للذهاب وأنا أيضاً. ما يتعلق بالمسكن وتدابير شؤونيه سيفهمه من نفسه. المشروع مستعجل؛ وعدنا به الإنكليز لفصل الخريف، وقد اتفقت مع هاينر كي يأتي غداً إلى هنا ليري توماس ما فعله حتى الآن. هاينر» والتفت نحو توماس، «اشتغل في تحضير الموضوع نوعاً ما. ويوم الإثنين القادم ستأتي صحفية من مجلة Vogue. لهذا يجب أن يكون هناك شيء جاهز

للمشاهدة على منصب الرسم. إذا بدأنا منذ الآن بالعمل الصحفي ، فسنحصل حتى المعرض في الشتاء على زخم جنوني.» فكرت هلغا ثم نقلت نظرها بين يوتا وفيرونيكا. «أهناك شيء آخر؟»

«هلا شرحت لنا الوضع العام باختصار؟»

أومأت هلغا برأسها وقالت: «فيرونيكا محقة. صرت أعرف جمعيتنا للاستثمار والتسويق من باقة ورد عيد ميلادك. T T T نساء توماس الثلاث. أنت تنقل إلينا حقوق أعمالك ونحن نعتني بك.»

«حقوق أع...»

«إذا توخينا الدقة فأنت قد نقلتها لنا وانتهى الأمر. عندما اختفيت هكذا من دون أن تبالي بأولادك ، بنا ، بمكتبك ، بمسماها أو بمشفاي ، كان لا بد للحياة من أن تستمر ، وهذا لم يكن ممكناً من دون تواقيعك. لا تنفعل ، فهذا يضر بصحتك. لم نسحب أموالاً من بطاقة ائتمانك ولم ننهب رصيدك المصرفي. نحن لم نستغل توقيعك بل استخدمناه عندما احتجنا إليه.»

«وإذا أردت أن أستثمر وأسوق نفسي بنفسي؟ وإذا لم أشارك في لعبتك؟ فأنا لست...»

«بل أنت ما أنت عليه. أنت مقعد على كرسي متحرك وبحاجة إلى مساعدة. والمساعدة يجب أن تكون جاهزة على مدار الساعة. نحن سنوفر ذلك. وسنعتني بك في أثناء الإجازة ونأخذك في نزهات ، وإذا رغبت في مشاهدة فيلم فيديو معين أو أن تأكل سباغيتي بوصفة خاصة فستحصل على ما تريد. لا تكن أحمق ، ولا تضطربنا إلى فصل المصعد والتلفون أو لنتركك تصاب بضغمرات بأورام الضغط أو بالتهابات مجاري البول. ثم إنك ستحصل على سمعة مهندس معماري ورسام ومؤسس امبراطورية مشافٍ. إن لم تشاركنا فسنجد رساماً شاباً يرسم بدلاً منك ، ويوتا ستصمم الجسور وأنا سأهتم بالمشافي السنية. وفي أثناء ذلك ستبقى هنا من دون مصعد ومن دون تلفون وسنركب درفات للنوافذ. إذا رغبت أن تكون على هذه الدرجة من الغباء ، فكما تشاء. أنا على كل حال ضقت بولدناك. كلنا ضقنا بولدناك. ولطالما شاركناك ألا عيبك وتغاضينا عن تهرباتك واحتملنا أمزجتك وأنصتنا إلى هذرك الخرائي و...»

«هلغا» وضحكت فيرونيكا، «اهدأي قليلاً. أظنه سيشارك. لكنه يتدلل فحسب.»
 «أنا ذاهبة» ونهضت هلغا «هل ستأتين معي؟» ثم التفتت نحو توماس وقالت:
 «سيأتي أحدهم في السادسة ويبقى حتى الصباح. وكذلك في الأيام القادمة. هكذا
 أفضل في البداية». وغادرت هلغا وفيرونيكا من دون وداع. أما يوتا فربتت على رأسه
 قائلة: «لا تتحاقق، توماس». وغادرت.

قاد كرسيه عبر المنزل. كل ما يحتاجه للعيش كان موجوداً. خرج من المنزل إلى
 بسطة الدرج وضغط زر المصعد. لم يأت المصعد. قاد كرسيه إلى الشرفة، مد رأسه من
 فوق الدرابزين وصاح نحو الأسفل: «هالو، هالو!» لم يسمعه أحد. بإمكانه التدرج
 من دون الكرسي نحو الأسفل. بإمكانه رمي أشياء إلى الشارع إلى أن ينتبه إليه بعض
 العابرين. بإمكانه كتابة نداء نجدة على قطعة ورق مقوى كبيرة وتعليقها على (درابزين)
 الشرفة.

بقي جالساً في الشرفة يفكر بالكلمة التي سيلقيها في احتفال إنهاء بناء المشفى
 السنّي. فكر بلوحات يمكن أن يرسمها، وبتصورات الطرف الإنكليزي حول الجسر
 الذي يريدونه. على التميز يا ترى؟ أم على التاي؟ فكر بالسكاكر. الآن صار عنده
 وقت للسياسة. بداية سيرشح نفسه لتمثيل المحافظة ومن ثم لمجلس نواب المحافظة، ثم
 لمجلس النواب الألماني، لماذا لا؟ إذا سارت الأمور على ما يرام فستفوق نسبة ذوي
 الاحتياجات الخاصة نسبة النساء. وإن لم يكن هناك نسبة، من ذوي الاحتياجات
 الخاصة، فسيطالب بها. سكاكر للجميع!

ثم لم يعد يخطر بباله شيء. نظر نحو بناء مجلس النواب. كان هناك في القبة الشفافة
 أناس يتحركون صعوداً وهبوطاً على الممر الحلزوني. كانوا يمشون على سيقان سليمة،
 لكنه لم يحسد هم، ولم يحسد المشاة الذين يمشون على سيقان سليمة على طول ضفة
 النهر والشارع. على النساء أن يدبرن له قطة أو قطتين، قطتين صغيرتين. وإن لم يفعلن
 ذلك فسيعلن الإضراب.

تحت شجرة ليل

للكاتب الإيراني هوشنك گلشيري

ترجمة: عماد خلف*

ود. محمد حسن حسن زاده نيري**

شجرة ليل غريبة عجيبة. غاصت في التراب جميع عروقها المتفرعة عن جذعها؛ عرقاً عرقاً. وأحياناً ترى أن بعض العروق المعقودة كجذع شجرة مقطوعة أو كصخرة، قد تدلت من جذعها. أوراقها عريضة سميكة، وثمارها كالبنديق، لكن بلون احمرار الكبد. وحتى تصور أن الشجرة أيضاً ترانا، يبعث على أن يرتجف المرء في أول لقاء بها. كنت قد رأيت مثلها قبل الآن، لكن قليلاً، أما في (كيش)؛ في حي العرب، فهناك ثلاثون أو أربعون شجرة ليل قامت على طرفي القرية. وحتى نصل إلى الأشجار، كان علينا أن نقفز عدة مرات من فوق القنوات العميقة التي حفروها في الأرض من أجل تمديد الأنابيب.

كنا أربعة أشخاص؛ أنا وأحمد واثنين باسم محمد علي وأحمد تاجر، ومحمد علي الأول شاعر، والآخر يكتب القصة أيضاً.

* طالب ماجستير في الأدب الفارسي في جامعة طهران، من سوريا.

** أستاذ الأدب الفارسي في جامعة العلامة الطباطبائي في طهران.

والآن غدا شاعر ليل.

أنا كاتب قصة، لكن ما أكتبه الآن ليس قصة، ولا كتابة عن سفر من الأسفار، إنه وصف لقاء شجرة ليل. ولو قُبِضَ لشجرة ليل أن تكتب عن السبب في رؤيتنا، لكتبت كما أكتب.

كنا قد ذهبنا إلى كَيْش تلبيةً لدعوة أحمد. تسكعنا في السوق يومين، واشترينا أشياء لا قيمة لأكثرها: جوارب وكم بنطلون جينز وعدة قمصان وقليلًا من أدوات زينة النساء. وقد انتهى تسكعنا في ظهر اليوم الثاني، فذهبنا عصراً إلى حي العرب. على ساحل البحر، في ركام القشور المتبقية من الغواصين وجدنا بعضاً من قشور الأصداف الكبيرة، وكم قوقعة بحرية، ومن أحدها كان يتناهى إلى مسامعنا صوت البحر حين نضعها على آذاننا.

ما زلت أحتفظ بواحدة من تلك القواقع إلى الآن. على شاطئ البحر حين يضع المرء القوقعة على أذنه يظن أنه انعكاس صوت البحر، لكن هنا، كيف يمكن أن يسمع هدير البحر من كل هذا البعد كما كان؟ أعرف أن لذلك تسويغاً علمياً، لكنني أظن أن قشر الحلزون المتيسر الصلب في هذه المدينة البعيدة عن البحر غاص في وهم بحر يحلم، كالشاعر الذي شكله ليل في الليل.

شجرة ليل نفسها على هذه الصورة؛ لم تكن هناك أكثر من ثلاثين، أربعين شجرة، ذكرت هذا آنفاً. لكن - كما يقول محمد علي الشاعر - كأنها في البداية سقطت على الساحل كالإخطبوط و جذرت عروقها فيه، ثم، صباحاً ما أو عصراً ما، أطالت واحدة من رؤوس أغصانها وغرست شجرة أخرى في التراب. ثم خطر لي فجأة هذا التفكير: عسى ألا تُودعنا أشجار ليل ذاكرتها أيضاً، نحن الأشخاص الأربعة المارين من جانبها، الباحثين عن مطعم يقدم وجبة سمك قرش؟

كان مكاناً خلواً؛ بعض من الأسيرة في الخارج، وعدد من الطاولات في المطعم نفسه. لم أستطع أن أكل حتى قطعة من سمك القرش المشوي. كان دسماً، سليماً، لكن التفكير في أن سمك القرش هذا الذي نأكله، ربما يكون قد أكل رجلاً ما، سد نفسي عن الأكل. وهنا بدأ الحديث تلقائياً عن شجرة ليل. قال نادل المطعم: لا تفكروا

فيها! ليس الأمر سيئاً في البداية، فالإنسان ينسى الماضي كله، لكن فيما بعد، هي نفسها لا تترك المرء وشأنه، فأنا مثلاً كدت أن أُجَنَّ.

كان من أصفهان، أتى إلى كيش منذ ستين، وتعلّق بها. سأله محمد علي الشاعر: لماذا كدت تُجَنُّ؟

-كنت دائماً أتحدث عن ليل؛ فمثلاً عندما كنت أقدم للزبون ما طلبه، أتذكر أشجار ليل هذه. وفي النهاية أتيت إلى هنا وأصبحت نادلاً.

كان اسمه مرتضى. محمد علي الذي يكتب القصة أيضاً، ألحّ على أن يعرف سبب مجيئه إلى هنا من حيث لا يحتسب.

قال: العشق يا سيدي، العشق!

وضحك عالياً. فأدركنا الساعة أنه حين يحضر، بين الحين والآخر، سلة الخبز أو كأساً أو مشروباً بارداً يضحك؛ ضحكة مع نفسه وفي نفسه. محمد علي أصرّ ثانية: إذاً، أصبحت عاشقاً هنا، عاشقاً واحدة ممن يأتين للتسوق؟ قال: يا سيدي، كانت بنت خالتي، وكانت الفتاة باسمي. كما يقولون كبرنا معاً، لكن حين عدت من الحرب وجدتهم قد زوجوها لرجل آخر. وأنا أتيت إلى هنا لأبتعد عن الأماكن التي زرناها معاً والأشخاص الذين رأيناهم سوية.

ضحك ثانية، كذلك مع نفسه وفي نفسه.

عندما قدم بعض الزبائن ذهب إليهم. وأما نحن فتحدثنا طوال الوقت عن ليل. كل واحد منا شَبَّها بشيء. ولما رجع مرتضى إلى طاولتنا قال: قلت لكم، إنها تسحر المرء، وتمنعه من التفكير بشيء آخر.

ضحك ثانية. كان في ضحكته نوع من الجنون، أو سُكْرُ رجلٍ أبله. أظن أن أحمد قال شيئاً، مثل: «والآن بنت خالتك...؟» أو «والآن إذا...؟» حين قال مرتضى: يا سيدي، لقد أُصِبت بالأسلحة الكيماوية، وهذه الشجرة أفادتني كثيراً في البداية. في الحقيقة، صادق، ابن خالتي؛ أخو الفتاة، هو الذي أحضرني إلى هنا. قال لي: «ليل، معجزة وخارقة للعادة، ما إن تجلس تحتها في الصباح الباكر عدداً من الأيام، حتى

تنسى كل شيء..» لذلك أتيت. طيب، نسيت، لكثرة ما تذكرت أشياء أخرى. والآن، والحمد لله، أصبحت أفضل. يا سيدي، أنا معلول حرب بنسبة 40 %.

عندما خرجنا رأينا أمام المطعم سريرين تحت ظلال شجرة ليل. هذه الشجرة كانت أكبر أشجار الجزيرة، كبيرة إلى حد أنهم بنوا المطعم تحت أغصانها، والآن عروقتها المعلقة، تهدلت على سطح المطعم كيد أو قدم من أصيب بشظايا قبله.

كان الوقت أصيلاً، والشمس العظيمة الحمراء حطت على سطح البحر الراكد.

وفي الليل هطل المطر، وبقينا في غرفة الفندق تلك، وسرد كل واحد منا علاقاته العاطفية؛ التجارب القديمة، أو لأقل بشكل أفضل: الجروح المتقيحة التي اختارت لها تحت الجلد مكاناً، والآن ذهب عنها تقيحها ودمها، ولكنها لو لامست مكاناً ما، لجعلت صاحبها يصرخ وجعاً.

صباح اليوم التالي، خرجت وحدي تاركاً ورقة مكتوباً عليها أنني سأذهب لأتمشى قليلاً. ذهبت بالتكسي إلى قرب واحدة من القنوات. كان الجو غائماً، ويمكنك أن تلمس لطافة الجو بيدك، والمطعم مغلقاً، وباقي أشجار ليل تقع خلف بيوت القرية. وراودني هذا التفكير بأنه حتى لو تزوج ابنة خالته، لكان أفضل له أيضاً أن يأتي إلى هنا، ويتفياً ظلال إحدى هذه الأشجار.

جلست تحت شجرة من الأشجار؛ كان لها - ما عدا الجذور التي في التراب - بعض من العروق المعلقة في الهواء؛ عروق معقودة كصابونة الركبة أو كقبضة يد، اتكأت عليها بذقنك.

الآن، وأنا أكتب ما أكتب، أدرك لماذا تكون ثمرة ليل باحمرار الكبد. أكتب، حتى إذا كان هناك من أسره ماضيه وما حوى، قبل أن يتقيح جرحه، وقبل شروق الشمس أو أفولها، أن يأتي إلى ظل ليل ما.

أظن أن محمد علي مكث في إقامته كثيراً، حتى إنه الآن لا يرى سوى ليل، ولا يكتب سوى ليل.

تحت شجرة ليل جلست متربعا، وأذنت للهواء أن يملاً رثتي رويداً رويداً. كان الجو تحت الشجرة ثقيلًا؛ ليس من الضباب أو من الرطوبة، أو حتى من الكربون الذي

تبعته الأشجار من غروب الشمس حتى طلوعها ؛ بل من جميع القصص المتروكة متدلية تحت الشجرة من القرون السالفة :

امراة تريد أن تنسى وجه زوجها ، ويديه الغائصتين في الماء. بقي نحيبها متدلياً تحت الشجرة كصوت البحر النائي. رأيت غواصاً كان قد قدم لتساعده الشجرة على نسيان أنه قد استخرج أخيراً للؤلؤاً بحجم إبهامه من بين الأصداف ، ومع أول زورق سافر إلى بوشهر ، وركض مسرعاً من شطّ الخليج إلى باب بيت المختار وقدم له اللؤلؤ : هذا هو مهر ابنتك. قبطان عشق في شيخوخته خادمة سوداء ، وخجلاً من أصهاره التجأ إلى الشجرة : صوت خلايلها يمنعني من النوم. تناهى إلى سمعي صوت امرأة كانت قد قالت تحت ليل هذه بالذات : « ليل ، ألوذ بك ، أتيت هذه المرة لأشتري جهاز ابنتي الثانية ؛ بدري ، لكن ماذا أفعل ، إن ثمة قلبي ، التي لم أعد أسمع الآن صوتها إلا من سماعة التلفون فقط ، عند حفيد عمي ؟ » كذلك كانت هناك فتاة تريد من ليل أن تساعدها على أن تمحي من ذهنها ذكرى وجه أبيها الذي كانت قد رآته مكفناً ، لأن زوجها قال لها : « لقد تعبت من كثرة ما تبكين. » وأيضاً كانت هناك امرأة ترى كل ليلة في المنام ، أختها في الرضاعة قائلة لها : « ألم تقولي بأن الرجال لا حياة لهم ؟ ». معلول حرب تمنعه آهات صديقه الجريح من النوم. مساعد طبيب مختص بمحقن إبرة هوائية أو إبرة كحولية.

كان ثقيلاً. قلت : الرحمة يا ليل ! لا أستطيع. ليس من سبيل إلى كتابة هذه الأشياء.

هب نسيم عليل ، وغير الطقس. ورأيت أشياء أخرى أيضاً. وحتى أشعر بالارتياح قصصت ما رأيت مشهداً مشهداً. كنت أتذكر المشاهد وأكتب. لا أتذكر. والآن ذهب عني ذلك الثقل وأشعر بالارتياح. علينا أن نصفح عن الناس ، حتى عن ذلك الجلاد الذي يمسح قطعة من مرآة مكسورة بقميصه ، ثم ينحني ويضعها أمام فم الضحية بين كل خمس أو ست جلدات ليرى أما يزال يتنفس أم لا.

الآن ، تصالحت مع العالم. وحملت بأشجار ليل الصغيرة والكبيرة ، كل ذكرياتي ؛ القبيحة والجميلة ، المرة والحلوة. والآن ، في زاوية غرفة الجلوس ؛ مع جميع

هؤلاء الضيوف ، ثمة شجرة ليلٍ مزدانة. مع ليل هذه ، تحدثت عن ماضي. وفي اليوم التالي سمعت من الهاتف صوت البحر البعيد. على مدار ساعة كاملة كان صوت البحر فقط ما يسمع. في ليل ذلك اليوم كانت ليل في غرفتي نائمة على نصف سرير. ما زلت أتذكر أنني حين استيقظت في الصباح لم أرها ، لكن يدي وساعدي اصطبغتاً برائحة صمغ ليل. والآن ، بين الحين والآخر أتذكرها ، ثقيلة بكل ذلك الماضي وما حمل ، بقصص جميع المسافرين الذين جلسوا تحتها قبل شروق الشمس أو غروبها. تلفني أحياناً طرية ، وفاكهتها التي تلف اللسان ، بلون احمرار الكبد. جاءت ليلة أمس ، وألقت بأحد رؤوس أغصانها على رقبتني وأخذتني إلى قعر المياه. إنها تخنقني ، أعرف ذلك. مع كل هذا ، أشعر بالارتياح. صفحت عن الجميع ، وأنتم أيضاً ، إن أردتم ، تستطيعون أن تصفحوا عني. فليس الإنسان أرضاً حتى يستطيع أن يحمل على كاهليه أحمال هذه المرات جميعها.

والآن ، ثقل كل مرارتي تحت واحدة من أشجار ليل كيش. فهي وحدها التي تعرف ؛ تستطيع أن تلقي بظلالها على من تشاء ، تصيخ السمع ساعات وساعات إلى قصة من تريد ، أو حتى تستطيع أن تصبح شجرة حلمه المزدانة ، وتخلد إلى النوم على وسادته.

حين نهضت ، رأيت أن مرتضى ، في قبالي ، جالس على تلك التلة الترايبية للقناة. فضحكت أنا أيضاً. وحين احتضنته ، قال : رأيت يا سيدي كم كنت أعاني ؟ لم أسأله ، حتى لا أذكره بما طواه النسيان ؛ فتذكر المرء دائماً صوت الصديق الجريح الملقى أمام المتراس ، سيجعل طعم كل شيء مرّاً ، حتى طعم شروق الشمس. قلت : مرتضى ، أنا خجلان منك.

قال : لا عليك.

وضحكنا نحن الاثنين.

رافقته إلى باب المطعم. على طول الطريق حدثني عن صاحب المطعم ؛ عن نسوانه في هذا المكان نفسه ، وعن أخريات في هذا الميناء أو ذاك. وأنا أيضاً أخبرته أننا مسافرون غداً.

قال : إذا أردتم نصيحتي فلا تعودوا ، فليس صحيحاً أن يكون كلُّ ماضي الإنسان (ليلاً).

قال وهو يفتح باب المطعم : لقد رضيتُ بهذه الزاوية ، يا سيدي. نقدّم الكباب لكل مسافر يأتي إلى هنا ، سمكاً كان ، أم سلحفاةً ، أم سمك قرش. على كل واحد أن يعمل حسب ما قدر له نصيبه ، وإلا ازدادت أعباؤه لو عمل أكثر.

كان يجمع برأس المكتسة ما ترسب من فضلات من كل الزوايا. دعاني إلى شرب كأس من الشاي. أشرتُ إلى سقف المطعم وقلت : هناك ، في الأعلى. ألم تقل أنت نفسك : لا يجب التعلق بها كثيراً؟

ضحك ، حراً طليقاً. يضحك كطفل لا يحمل في نفسه أية ذكرى.

حين وصلتُ ، كان الأصدقاء يتناولون الفطور. قال محمد علي : لبتك أيقظتني أنا أيضاً.

وفي التعليق على كلامه اكتفيت بالضحك. وبعد أن أنهوا فطورهم ذهبوا ؛ أحمد ذهب لرؤية السوق الجديد ، الذي كان يقول عنه إنه تقليد للعمارة الإخمينية. واتفقنا أن نجتمع في الساعة الواحدة في مطعم ميرمها. محمد علي ومحمد علي ذهبوا باتجاه سوق العرب ، ولم يأتيا على الموعد ظهراً. وفي المساء جاء فقط محمد علي الذي يكتب القصة أيضاً. قال : أضعته.

قال أحمد : حتى لو أراد المرء أن يضيع هنا فلن يضيع.

تناولنا وجبة العشاء (ساندويشاً) ، واشترينا واحدة لمحمد علي أيضاً. تمشينا على ساحل البحر كم ساعة ، وجمعنا الأصداف أو نجوم البحر. حين وصلنا إلى الفندق كانت الساعة الواحدة بعد منتصف الليل. كان المفتاح في يد محمد علي. عندما أنرنا الغرفة وجدناه نائماً ، وقد حزم حقيته ، ووضع بطاقته وهويته فوقها ، وغير بطاقته ، وعلى الحقيبة كذلك ، ترك رسالة تقول : سأعود بعد أيام ، اذهبوا أنتم.

بلا ضجيج حزمنا حقائبنا ، وخلدنا إلى النوم.

حلمت في الليل أن ليل جاءت الآن حتى تسرد علي قصتها. وعندما هممت أن تقول تلك القصص التي كنت قد سردتها عليها، هببت من النوم، فوجدت محمد علي جالساً على حافة سريره، ينظر إلي، قلت: ماذا حدث؟ ضحك، كما كان يضحك مرتضى؛ مع نفسه وفي نفسه. قال: جمال الحياة يكمن في أن هناك موتاً في نهايتها.

قلت: وإن أراد الإنسان، وضع لها حداً وقطعها متى ما شاء. قال: أنا أحب الحياة؛ حتى لو أصبت بمرض الزهايمر، وأصبحت نباتياً. ضحك ثانية.

قال: سأراك في طهران. قلت: اتصل بي حين تصل. قال: ماذا؟!

وضحك ثانية، ثم اضطجع. في الصباح لم يكن. أخيراً وبعد أسبوع من وصولنا، رجع محمد علي. أنا من اتصلت به، ثم ذهبت لرؤيته. كان يكتب قصيدة. قال: مؤخراً صرت أنسى بعض الكلمات، عندئذ علي أن أتذكر أشياء تتعلق بالكلمة حتى أتذكرها.

من بين صفحات كانت أمامه، وضع بعض الصفحات جانباً، قال: افترض أن أحداً ما، لا يتذكر إلا كلمة واحدة فقط.

جلس متربعا، وقرأ لي بعض المقاطع من قصيدته. كان شعره صوتاً فقط؛ تركيباً من حروف: ليل، أو ليل نفسها، أو ليل، ليلى، ليلى. وهذه الحروف تكون فعلاً حيناً، وتنوب عن الفاعل حيناً آخر، أو حتى تكون حروف جر أو وصل.

قال: أنت تفهمني، أليس كذلك؟ ليس من حقّي أن أذكر الناس ثانية بما طواه النسيان.

وأنا أيضاً، أظن أننا نكتب أحياناً للنسي ما في دواخلنا، كليل هذه التي جلست متربعة، ولا تتذكر أنها رأت ثلاثين، أربعين شجرة ليل في مكان ما.

متابعات وأخبار أدبية

— أخبار أدبية متنوعة هدى أنتيبا

دموع العودة ..

هدى أنتيبيا

هل يستطيع المهاجرون إلى بلاد الاغتراب العودة مجدداً إلى وطنهم الأم؟ هذا ما طرحه على نفسه الروائي اللبناني "أمين معلوف" من خلال أحداث روايته الجديدة: "التائهون" .. ويطل بطلها المجروح الفؤاد لاختفاء لبنان المحبة والتعايش السلمي منتصف السبعينيات من القرن الماضي... فالأحداث التي هزت وطن الأرز العربي عام 1975 دفعت لبنان إلى أتون حرب أهلية لم تشف منها تلك البلاد حتى اليوم... لتفرز كوايسها سموماً مميتة عجز عن تحليلها أمهر النقاد والمحللين. رحلت سنوات اللامبالاة التي عرفها لبنان الستينيات من القرن العشرين ليغوص اللبنانيون في مستنقع الحسابات الضيقة... تروي "التائهون" تلك الكوايس مع عودة "آدم" المؤرخ اللبناني الذي استقر في باريس إلى مسقط رأسه ليشارك في مأتم جنازتي لأقرب المقربين لأسرته... ليكتشف القارئ أن آدم أصبح غريباً عن مجتمعه المتشظي لكنه بواسطة امرأة ذكية يصحو مجدداً على جماليات هذا الوطن من خلال لقاء الأعبة والأصدقاء وعودته إلى ماضٍ سعيد.. لترسم ذكريات هذا الماضي واقعاً جديداً بوجود المثقف المسيحي ورجل الأعمال السني والأرملة المخلصة لزوجها وأولادها... يلتقي "آدم" بتلك الحفنة من المقربين ويحاول صناعة حاضر جديد من دون جدوى... فالتاريخ لا يكتب مرتين بصياغة واحدة.. يعطي "أمين معلوف" ويشغل حالياً كرسيّاً في الأكاديمية الفرنسية ويكتب رواياته بلغة مولير صورة إنسانية لحرب أهلية غزت لبنان واحتلت مفاصل مجتمعه في "التائهون"

ويقارنها النقاد اليوم برائعة "ستيفان زويج": "عالم الأمس" ويتوقع أن تحصد إحدى الجوائز الأدبية الفرنسية لعام 2013...

كيف اختفت هارلم؟

ذكريات "هارلم" أبرز أحياء البرجوازية السمرء في نيويورك لا تزال حية في أذهان الأدب الزنوجي في بلاد العم سام... ها هو "ستيفن كارتر" الروائي الأمريكي وأستاذ القانون في جامعة "يال" يعيد قارئ رآئعته الجديدة: "رواية أمريكية" إلى العصر الذهبي لهذا الحي خلال الخمسينيات من القرن الماضي مع ازدهار الجاز ميوزيك والفن التشكيلي المدعو بالبوب آرت والشعر الخلاسي الحر... عاش "ستيفن كارتر" طفولته في "هارلم" وهو من مواليد عام 1954 ورزق بطفلين. أبرز رواياته "السيدة السمرء" و"لعبة الشطرنج".. يلخص هذا الأديب الخلاسي عشقه لهارلم قائلاً: "أكنت غنياً أم فقيراً متعلماً أم أمياً وكنت زنجياً يقطن نيويورك لن تتمكن من الابتعاد عن هارلم... فقط الاختلاط بالأعراق الأخرى والذوبان في بوتقة نيويورك قهر هارلم وقتل روح هذا الحي الزنوجي المبدع". كانت جدة كارتر تملك منزلاً جميلاً في هارلم شارع جوميل تيراس لذلك يسكن هذا الحي في وجدان هذا الروائي التقدمي وفي روائعه أكانت دراسة صدرت مؤخراً تحت عنوان: "الحروب الأمريكية في عصر أوباما" أو مقالاته التي تنشرها النيويورك تايمز... يدور موضوع "رواية أمريكية" حول البطل "إيدي ويسلي" وهو كاتب زنجي يرتاد مقاهي "هارلم" للاستماع إلى موسيقى الجاز حين يعثر على جثة في حديقة هذا الحي... لينغمس رغماً عنه في مؤامرة تحاك حول سياسيين وعدد من المحامين وأساتذة جامعة نيويورك الذين ينتمون للعرقين الأسود والأبيض مع انطفاء جذوة هارلم في الستينيات من القرن العشرين... لتجمع وثيقة لترشيح رئيس الولايات المتحدة لولاية ثانية بين تلك الشخصيات... يصف كارتر في روايته "المآدب الفخمة" منازل أثرياء زنوج هذا الحي ليشبهه النقاد بالأديب "ثيودور درايسر" الناطق الفني باسم البرجوازية السمرء في بلاد العم سام... يتوقف قارئ "رواية أمريكية" مع بطلها "إيدي" عندما يصافح "جون كينيدي" وعندما يتناول طعام الإفطار برفقة

ريتشارد نيكسون في فندق ماي فلوور رغم أن المشهدين متخيلين إلا أنها الأقرب إلى الحقيقة التاريخية.... ففي الثامن من أيار 1970 هرب نيكسون من التظاهرات المناهضة لحرب فيتنام أمام البيت الأبيض ليلتقي بحفنة من هؤلاء في "مول" قريب قبل أن يتوقف في "الكابيتول" ثم يذهب للإفطار في الفندق المذكور... ليسرد "ستيفن" كارتر تلك الأحداث وما سبقتها وتلتها من تطورات قضت على مسيرة هذا الرئيس الأمريكي السياسية إثر فضيحة ووتر غيت الذائعة الصيت....

منوية كامو

لأنه شاهد على عصره ولسان حال المعذبين في الأرض ومسؤول عن كشف صراعات أزلية بين الإنسان وقدره لا تزال روائع "ألبيير كامو" حية تتناقلها ذاكرة الأجيال.. تحتفل الأوساط الثقافية الغربية على امتداد عام 2013 بالذكرى المئوية لولادة هذا الفيلسوف الفرنسي في الجزائر عام 1913.. ليشكل مع "جان بول سارتر" ثنائي الوجودية... هذا التيار الفلسفي الذي رأى النور قبيل الحرب العالمية الثانية إثر اندلاع صراع فكري بين الفلسفة العقلانية وبين فلسفة الالتزام وهو ما عبرت عنه عشرات الأعمال النقدية التي تناولت "ألبيير كامو" وطروحه اليوم... ويأتي كتاب "الحياة الفلسفية لألبيير كامو" دراسة الفيلسوف الفرنسي المعاصر "ميشيل أونفري" مطبوعات "فلاماريون" كأبرز تلك المؤلفات التي صدرت بهذه المناسبة. ويسلط "أونفري" في كتابه هذا الضوء على انطلاق "كامو" من فكرة خروج الإنسان من العدم إلى الوجود ومن الكينونة إلى الصيرورة ليغدو هذا التحول واقعاً لا معقولاً أي لا معنى له.. ولخصها "سارتر" بعبارة "الوجود يسبق الجوهر".. لذلك يتوجب على الإنسان أن يعطي لحياته معنى بحيث يصبح كائناً عاقلاً.. فالإنسان عند "كامو" عندما يرتكب عملاً شنيعاً كالقتل في مسرحيته "كاليغولا" وسوء فهم "التباس" أو روايته "الغريب" - ليس إلا نتاج تصنعه يده.. هنا يصبح للالتزام دوراً مصيرياً مع نزول الرواية الملتزمة سياسياً إلى الحلبة الأدبية على أيدي "كامو" و"سارتر" و... وللوصول إلى فهم طبيعة الوجود عند كامو يقول ميشيل أونفري لا بد من فك طلاسم عبثية ولا معقولة الواقع المادي... فالأدب يسهم

في صناعة الظروف التاريخية لكل عصر وللأحداث التي تهز المجتمعات والإنسان... ألا يمثل الكاتب العالم في حركته وتحولاته؟ ففي رواية "كامو": "الطاعون" التي صدرت عام 1947 يزحف الوف من هذا الوباء (رمز الحرب) إلى مدينة أوران حيث تجري أحداثها: الوجودية عند "كامو" و"سارتر" هو الوجه الآخر للقلق والخوف.. أما الممارسات العملية فهي المخرج الوحيد من هذه الدوامة والملجأ الأخير لمواجهة اللامعقول والوسيلة المثلى ليصبح للحياة معنى... ألا تمثل أسطورة "سيزيف" تلك العبثية كما عراها "كامو"؟

سباق مع الموت...

"روبيرتو سافيانو" روائي إيطالي الجذور فرنسي الانتماء من مواليد 1979. أشهر رواياته: "غومورة" صدرت عام 2006 وحقت أعلى نسب البيع في وطنه لتجلب له ملاحقة المافيا وليحظى بحماية "البوليس" الدولي منذئذ... نشر قبل أيام رواية تثير ضجة في الأوساط الأدبية عنوانها: "ويستمر الصراع" عن دار "لافون" الباريسية يتناول موضوعها مسيرة ملاكم شرس يواجه قتلة محترفين في هذا الوسط الرياضي المغموم ولا يجد أمامه سوى الهجوم كأفضل وسيلة للدفاع... ليتخلل الرواية كشف حساب بين المافيا في فرنسا وإيطاليا وكيف شجعتها باريس ودعمتها إدارة ساركوزي خفية.... فرغم إدعاء تلك الحكومة اليمينية المتصهينة أنها تكافح الجريمة المنظمة إلا أن المخابرات الفرنسية تقيم علاقات خاصة مع المافيا المدعومة أطلسياً... وتقدم رواية "ويستمر الصراع" أرقاماً وأسماء مستعارة لشخصيات سياسية فرنسية وبريطانية وإيطالية تتعاون مع تلك العصابات... ليستمع القارئ من وراء أبواب للاجتماعات السرية "لدارنغيتا" كيفية الانضمام إلى فروع المافيا ولاعترافات زعيمها من نابولي وكيف يتحكم عن بعد بعمليات تصفية أسماء كبيرة في فروع عالم المصارف مع التطرق لكواليس الأزمة اليونانية... ليصل "روبيرتو سافيانو" إلى نتيجة مفادها أن المافيا ليست ظاهرة محلية وإنما عالمية... فمدينة ميلانو على سبيل المثال تحولت من عاصمة المصارف ورؤوس الأموال إلى عاصمة الأعمال الإجرامية... فكل سياسي غربي يحتاج لخمسين ألف يورو

للحصول على ألف صوت خلال الانتخابات النيابية في إيطاليا أو فرنسا أو بلاد العم سام... ألم تصنع المافيا اقتصادها الموازي لاقتصاد السوق في الغرب؟ ألم تهدد تلك العصابات القاضي فلكوني قبل أن تعمد إلى اغتياله لأنه رفض التعاون معها؟....

حضارة الصحافة....

رغم أن تطور المطبوعات الورقية أهم ما يتميز به القرن التاسع عشر كما جاء في دراسة عنوانها: "حضارة الصحافة" - إلا أن المتغيرات الإيتروبولوجية التي تلت تلك المرحلة سرعان ما تمخضت عن إعلام متعدد الأبعاد... فعلى غرار ما حمله الكتاب بعيد "غوتنبرغ" من مستجدات قلبت الحياة اليومية للأفراد رأساً على عقب أقامت الصحف والمجلات علاقة خاصة مع الزمن من خلال وظيفتها الجديدة كمختبرات لكتابة جدية شارك في تأليف هذا الكتاب كل من "دومنيك خليفة" و"فيليب رونية" و"ماري ايف تيرنتي" و"آيان فاين" ونشرته دار العالم الجديد في باريس مطلع تشرين الأول من عام 2012... يسلط هذا الكتاب الضوء على "القضاء العام" الذي كان محور الثورة الفرنسية 1789 وظهور في أعقابها مؤسسات صحفية غايتها الربح ليس إلا... ويصل مؤلفو "حضارة الصحافة" إلى نتيجة مفادها أن الإعلام الغربي المكتوب والمطبوع لا يزال حتى اليوم يخضع للأساليب التي راجت في القرنين التاسع عشر والعشرين مع صعود نموذج صحفي يعتمد على القص أولاً... فتبني مؤخراً ما يسمى "بقواعد القص" وإثارة أساليب الراوي في وسائل الإعلام الحديثة ومناقشة مدارسها عبر ضفتي الأطلسي أطاح بحيادية وموضوعية المحرر الصحفي... لتهيمن الأكاذيب وتلفيقاتها وفبركاتها مع غياب الحجج والذرائع التي كانت سلاح إعلام القرنين الماضيين... وراحت تستخدم مؤخراً الصور في الصحافة كما في التلفاز للتمويه بحجة دفاعها عن الأمانة الصحفية ليخلص كتاب: "حضارة الصحافة" إلى أن المواجهات مستمرة بين صحافة الرأي من جهة والصحافة الإخبارية ورأت تلك الأخيرة النور منذ أواخر القرن التاسع عشر وتعتمد على شهادات مراسليها من جهة أخرى... ويقول المؤرخ "جيرمي بوبكين" صاحب مؤلف: "صحافة الثورة الفرنسية":

وجاء عام 1789 كحدث أسس لتاريخ الإعلام بوسائله القديمة والحديثة... فتوقف ما كان يسمى "الغازيت" عن الصدور أيام الملكية في أنحاء أوروبا وتحول هذا الإعلام المطبوع إلى صحف يشترها المواطن العادي دشن مرحلة إعلامية جديدة... من هنا صعود الخلفية السياسية إلى واجهة دراسة "حضارة الصحافة" وتأكيد كتابها على دور تلك الصحافة في صناعة حضارة إعلامية مرتبطة بعصرها ومجتمعها كما هو الحال عليه الآن....

"كابوشنسكي" على خطى تشي

تلخص عبارة "كابرييل غارسيا ماركيز": "يعيش كل إنسان ثلاث مراحل: الأولى عامة والثانية خاصة والثالثة سرية" - ما عرفه الأديب البولوني "ريزارد كابوشنسكي" خلال حياته... وكاد كابوشنسكي أن يفوز بجائزة نوبل للآداب عام 2007 قبل وفاته بأيام معدودة... أثار "ريزارد" إعجاب "ماركيز" و"دومسلاوسكي" الصحفي المعروف في "غازيتا ويبورزا" والذي يخص اليوم "تشي" بولونيا الماركسي "كابوشنسكي" بكتاب يتناول مسيرة الروائي الكبير... وعلى غرار "جوزيف كيسيل" جعل "كابوشنسكي" من عمله في مهنة المتاعب ملحمة شخصيته... ألم تغط ريبورتاجاته أحداث أمريكا اللاتينية ودول أفريقية كانت تئن تحت وطأة الاستعمار في الستينيات من القرن الماضي؟ وظّف "كابوشنسكي" محطات تلك التحقيقات لكتابة رواياته ذات النفحة التقدمية... لترتبط صورة هذا الصحفي الأديب بالنظام الاشتراكي البولوني حتى اتهم بأنه عميل الاستخبارات السرية لوطنه خلال الحرب الباردة لمتزج في أعماله وكتابات كما أشار "دومسلاوسكي" في: "الوجه الحقيقي لكابوشنسكي" مطبوعات "الحلقات" - الفنون الأدبية بالصحافة الإخبارية... فمنذ كان "ريزارد" في سن السابعة كانت بولونيا تعيش حالة حرب طاحنة زرعت في أعماقه الخوف من الغد لذلك ما أن بلغ سن الرشد حتى انطلق في عالم التحقيقات الصحفية يعيش حياة الفقراء والمضطهدين على أرض القارة السمراء بادئ ذي بدء خلال الستينيات من القرن العشرين... في تلك المرحلة كانت دول أفريقية عدة تناضل من أجل استقلالها سلط "كابوشنسكي" الأضواء على تلك

الحركات التحررية في روايته "الأبنوس" ثم انتقل إلى أمريكا اللاتينية ليسير على خطى "تشي غيفارا" وساند نظام "اليندي" في تشيلي واغتالت السي آي ايه هذا الزعيم آنذاك... تناول تلك الرحلة في رواية ثانية وثالثة تجري أحداثها في "أنغولا" ورابعة تكشف تعرضه للموت في محطات تلك في رائعته "أنغولا 1975" وصف الروائي حرب "لاوندة" الأهلية ودخول أثيوبيا في دوامة الفوضى السياسية في رائعته "النجاشي"....

الابن الروحي لروث

عندما صدرت رواية "اضطهاد" لألكسندرو بيبيرنو" باللغة الإيطالية أدرك النقاد أنها ابنة عصرها الحديث إلا أن مؤلفها يعتبر أحداثها عالمية. فالفن الأدبي يقول هذا الروائي الإيطالي لا يصف الواقع كما هو وإنما يبتكره... ويكاد موضوع "اضطهاد" يشبه إلى حد بعيد فضيحة "دومنيك شراوس خان" المرشح للرئاسة الفرنسية عن الحزب الاشتراكي واعتقل في نيويورك 2011 ليطلق سراحه إثر دفعه غرامة مالية كبيرة وجعله الإعلام الغربي نجمها المدلل... والروائي "بيبيرنو" من مواليد 1972 يعمل أستاذاً للآداب في جامعة "تورفيرغاتا" في روما... نشر عام 2006 روايته: "النوايا السيئة" وتتناول فضائح أسرة يهودية برجوازية في روما استبدلت إرهاب موسوليني وهتلر بإعجاب واسع بالفنانين: "كلارك غيبل" و"ليز تيلور"... ليتهم "الكسندرو" في الأوساط الثقافية الإيطالية بمعاداته للسامية"... أما أحداث: "اضطهاد" فتدور حول أستاذ في الطب يعيش في روما.. ويدعى "ليو" يتهم بالاعتداء جنسياً على فتاة قاصر عمرها 12 سنة هي زميلة ابنه في المدرسة وعوضاً عن المجاهرة ببراءته ينطوي "ليو" على نفسه... وتغلق حوله دائرة اتهامات وسائل الإعلام. ويقول "بيبيرنو" أن ليو هو أنا... هذا الإنسان الناجح في حياته الذي يسقط في بئر لا تعرف نهايته نتيجة مشكلة يعاني منها ألا وهي عجزه عن إقامة علاقة مع العالم أي الآخرين.. فهو يخضع كلياً لإرادة والدته وزوجته وتتمتع كل منهما بشخصية قوية تجعله يعيش في حالة خوف من الحياة... وبينما يرى الكسندرو نفسه خليفة "إيتالو سفيفو" و"برونو شولز" يجده النقاد الابن الروحي للروائي الأمريكي "فيليب رون"... ومنذ صدور روايته "اضطهاد" تتهم

الأحزاب اليسارية الإيطالية "بييرنو" بأنه يعادي القضاء الإيطالي في حين تجده الأحزاب اليمينية عدو "برلسكوني" رئيس حكومة روما السابقة.. أما "الكسندرو" فيعتقد أن الظروف اليومية تدفع الإنسان الناجح اجتماعياً نحو مواقف عبثية غير معقولة.. فالجيل الشاب من الروائيين الأمريكيين يقول "بييرنو" - أمثال "فرانزن" و "صفران فوير" يتمتع بشعبية واسعة لأنه يلقي القارئ دروساً في الأخلاق من جديد....

ياسمينه خضرة في الكاتب

يستعد الأديب الجزائري "ياسمينه خضرة" لنشر رواية جيوشاعرية عن الجزائر تمجد حرب استقلال بلد المليون شهيد... احتفلت الجزائر بمرور نصف قرن على حصولها على هذا الاستقلال على امتداد عام 2012.. وعنوان الرواية "الكاتب" وتدور أحداثها حول مراهق يعيش في الجزائر ويعتبر أول شاب يتطوع في المدرسة الحربية ليصبح على غرار والده ضابطاً في الجيش الجزائري.. يتلقى الحدث تربية عسكرية صارمة رغماً عنه علماً أنه يفضل البقاء إلى جانب إخوته وأخواته في البيت لكن الوالد شاء غير ذلك.. ليتابع "ياسمينه خضرة" سرد كيف ترعرع هذا الشاب الذي يمثل وسط عائلة متواضعة ليعود بالقارئ إلى الأعوام التي سبقت الاستقلال إلى المناطق الأهلة بالقبائل التي وقفت في وجه الاستعمار الفرنسي وإلى القرى والأرياف المدججة بالمناضلين الذين رفعوا راية تحرير الجزائر وإلى شهداء عرفهم وعاش الروائي الكبير الناطقة أعماله باللغة الفرنسية - بينهم قبل أن ينخرط في الكلية العسكرية ويشكل نواة الجيش الوطني الجزائري إلى جانب "بن بيلا" و "بومدين" وقادة حرب تحريرية خارجة عن المؤلف... وتكتنف لغة "خضرة" بساطة في التعبير.. فجملة معبأة بصور واقعية يكاد القارئ يلمسها بيده ويسمعها بأذنيه... لغة عاشها الأديب في يومياته قبل أن يسجلها في روايته الحدث: "الكاتب" وصدرت عن دار "بوكيت" الباريسية مؤخراً.....

زحل الرواية السوداء...

قد تخفي أية مؤامرة توءمها وبخاصة في إيطاليا حيث عشرات الجرائم السياسية لا تزال لغزاً يحير المحققين الدوليين.. وفي رواية "زحل" للأديب الفرانكو إيطالي "سيرج كادروبانى". صدرت باللغة الفرنسية عن دار "القناع" - تعرية لإحدى تلك الجرائم التي جرت عبر جبال الألب بين فرنسا وإيطاليا وكشفت فضائح جشع وعنف من يحتل قمة الهرم الاجتماعي في البلدين... فرجال السياسة في الغرب يقيمون علاقات حميمة ومشبوهة مع عصابات المافيا التي تحرك البورصة وتجارة المخدرات والأسلحة وحيث كافة الضربات مسموحة والجرائم بأنواعها رسائل مفخخة... فحين يفتح الروائي "زحل" يقدم قاتل محترف على اغتيال ثلاث شخصيات في منتجع يحمل اسم "زحل" أمام أعين شاهد كان يعمل في الماضي شرطياً في فرنسا... تكلف المفتشة "سيمونيا تافانييللو" بالتحقيق في تلك الجرائم يساندها الشرطي الشاهد عيان.. لكن حقيقة الأمر تبدو غير واضحة أمام المحققة التي تجاوزت سن الخمسين وتعيش مع زوجها الموسيقي الذي لا يهتم بعمل زوجته... وحين تتسع دائرة التحقيق في جرائم "زحل" تتراكم الجثث على دروب تسلكها "سيمونيا" التي تجد أمامها فخاً منصوباً لإفشال مهمتها تلك... وتوجه أصابع الاتهام "لتافانييللو" بالتقصير من قبل رئيس الشرطة ومن قبل أحد أفراد المافيا التائب... تستجد المحققة - الذكية بأقارب ضحايا منتجع "زحل": "جيوفانا" و"روبيرتو" و"دومنيكو" و"ريكاردو".. الذين يصرون على معاقبة المجرم الذي قتل أعز من لديهم... تنتقل أحداث "زحل" بين باريس وروما والليموزان وتوسكانا خلال المرحلة السياسية المضطربة حالياً في إيطاليا... ليقحم "سيرج كادروبانى" نجم الرواية البوليسية الإيطالية "آندريا كاميليري" في روايته "زحل" للإضفاء على هذا العمل مصداقية القصص السوداء علماً أن "كاميليري" أكثر الأدباء الإيطاليين واقعية... أليس مسقط رأسه صقلية موطن المافيا والجريمة المنظمة والاغتيالات التي لا حصر لها؟!.....

الجدور الطيبة

تعتبر "جيان فانفزو" أديبة صينية من الجيل الشاب - بلغت قبل أيام سن 23 سنة تكتب في المجلة الأدبية "كزين زوكان" زوايا نقدية تتناول الجامعات الصينية وطموحات طلابها الذين سيصبحون غداً نخبه المسؤولين عن البلاد... تخرجت "جيان" قبل أشهر معدودة في أشهر الجامعات الصينية: "تسينفوا" وتحمل غالبية المسؤولين الصينيين شهادات من هذه الجامعة وتعرض "تسينفوا" على خريجائها الذين يرغبون الانخراط في العمل السياسي برنامج: "العودة إلى الجدور" ويشرف عليه اتحاد الشبيبة الشيوعية... وتسלט "فانفزو" الأضواء على رواد هذا البرنامج والقائمين عليه من شباب وطنيين إلى أكاديميين وباحثين وقد ألبست أبطال روايتها الجديدة وعنوانها: "فتح نوافذ السماء" ثياب الشخصيات المشاركة في البرنامج المذكور... صدرت رواية "فتح نوافذ السماء" بعد أربع روايات ألقتها الأديبة الصينية الشابة وهو عاشر عمل تكتبه "جيان" ويشمل مجموعتين قصصية ودراسة حول "التاريخ الرسمي كما تراه فتاة صغيرة" وحقق نجاحاً منقطع النظير عام 2004 - كذلك حطم كتابها: "رسالة إلى تسينفوا" أرقام بيع المطبوعات الصينية - ويعمل والد "جيان" رجل شرطة في مدينة هوباي الصينية وتشاطر فانفزو والدها تفاؤله بمستقبل الصين - ويرى أديب هونغ كونغ المتوج "شان كون شونغ" صاحب "سنوات التخمة" أن المستقبل هو ملك للأديبة "جيان فانفزو" وجيلها من الأقلام الواعدة....

"بوريس" في بلاد العجائب

عاصر "جان بول سارتر" و"سيمون دوبوفوار" ليسطع نجمه مع تعدد مواهبه الكتابية وتنقله بين الرواية والشعر والقصة القصيرة والترجمة والمسرح والغناء والتمثيل وموسيقى الجاز... عاش "بوريس فيان" حياة قصيرة لم تمتد أكثر من 39 سنة من العام 1920 وحتى 1959.... كانت طموحاته تلخص بخوض تجربة الفنون الأدبية من دون استثناء... هرب من دراسته للهندسة ليتفرغ للحركة الوجودية وليغدو صديق "سارتر" الذي أعجب بإبداعاته وتبناه كما لم يفعل مع سواه دخلت روايته مؤخراً إلى مجموعة

"لابلياد" الفرنسية وهي خطوة لا يتمتع بها إلا قلة من الأدباء حمل الجنسية الفرنسية... ولينتهي للحركة الوجودية. وتنظم الفرانكوفونية لقاءات أدبية وأمسيات للتعريف بهذا الكاتب الذي لم يأخذ حقه من المجد الأدبي... طالته شهرة منقطعة النظير حين نشر عام 1947 روايته الحدث: "سأبصق فوق قبوركم" باسم مستعار في بادئ الأمر وهي أقرب إلى الرواية الأمريكية السوداء يتطرق موضوعها للتمييز العنصري في بلاد العم سام عندما تشنق عصابات الكوكلوكس كلان العنصرية شاباً أسمر البشرة لأنه وقع في غرام فتاة بيضاء.. فيعمل شقيقه على الانتقام من تلك البلدة بالوسائل كافة. يتزامن صدور الرواية مع قتل مجرم لعشيقته بالطريقة المفضلة في هذا العمل الأدبي في الريف الفرنسي فتحقق الرواية شهرة واسعة خاصة وأن القاتل رمى قرب الضحية صفحات من رواية "سأبصق فوق قبوركم"... تحولت الرواية إلى فيلم سينمائي بالأبيض والأسود بطولة ميشيل مرشان لتحطم شبائك التذاكر... ثم جاءت "زيد الأيام" واعتبرها النقاد أكثر روايات الحب المعاصرة إيلاماً... لتحصد أعماله شعبية غير متوقعة في أوساط جيل الستينيات من القرن الماضي والذي شارك في حرب تحرير الجزائر.... لتعاد طباعة "زيد الأيام" عام 1963 بعد وفاة "بوريس" لتشهد أعماله حياة ثانية - أما اليوم فهي "لابلياد" تعيد تلك الروائع إلى الحياة للمرة الثالثة ليطالع القراء اليوم "خريف في بكين" و"العشب الأحمر" من جديد.....

اقتسام الغنائم...

لأنه من أهم كتاب التاريخ المعاصر نشرت دار آكت سود مؤلفين وثائقين للأديب الفرنسي "إيريك فورير": عنوان الأول "كونغو" وعنوان الثاني: "معركة الغرب"... يعيد الكتاب الأول إلى الأذهان كيف تم اقتطاع أجزاء من القارة السمراء لتوزع بين الأوروبيين.. فوضع "ليوبولد" ملك بلجيكا يده على الكونغو ليحولها إلى ممتلكاته الخاصة بأرضها وساكنيها وأصبحوا عبيد هذا الاستعمار الغاشم.. كتب فورير "كونغو" بأسلوب سردي ملحمي فيقول: "نحن الآن في مؤتمر برلين لعام 1884 حيث يجري تقسيم أفريقية منتصف شهر تشرين الثاني بالتحديد... ففي قصر "رادزويل" اجتمع

حول طاولة فخمة ببسمارك بالطبع والبريطاني "إدوارد ماليت" والفرنسي "ألفونس شودرون دو كورسيل" وعدد آخر يمثل 13 أمة تريد باسم الله العظيم إيجاد حل يسهل تطور التجارة والحضارة في عدة مناطق أفريقية... ليتابع هذا المؤرخ النزبه : أيها الرقيق الأسمر حتى لو أغلقوا فمك فإن جراحك تنطق بمفردها... لكن قولوا لنا من هو هذا الملك ليوبولد؟ ما من أحد يعلم عنه شيئاً... ظهرت ملامحه في عدة صور على الشكل التالي : عين أصغر من الأخرى... جبينه متراجع... حوضه عريض... لا رقبة له لكنه عملاق هذا ما يميزه عمن حوله... أما بالنسبة للبريطاني ماليت فهو من أشد أنصار التبادل الحر للكاوتشوك والعاج وللرقيق وللنظن و"... ويسخر "أيريك فويار" من ممثل فرنسا إلى هذا المؤتمر وكيف ادعت أسرته أنها تنحدر من عائلة تغنى بها شاعر اللاتين "أوفيد" وفند ترك المزاعم والأكاذيب التي يتصف بها آل "كورسيل"... ثم يتكلم المؤرخ عن الملائم أول "لومير" الذي استمر أربع سنوات في قتل سكان الكونغو وإحراق منازلهم بعد سرقة محتوياتها... وبعد "لومير" جاء خلفه "فيفيز" البلجيكي الهوية الذي تابع مهمة سلفه وطلب من جنوده قطع اليد اليمنى لكل عبد كسول لا يملأ سلة بالذهب الأبيض بسرعة... وفي إحدى المرات حمل الجنود البلجيكيون لهذا الضابط 1308 أباد بترت في يوم واحد فقط... أما المؤلف الثاني وعنوانه "معركة الغرب" فيتوقف عند محطات الحرب العالمية الأولى ومآسيها وكيف جاءت مجازر تلك المعارك نتيجة فشل الاستراتيجيات العسكرية في لجم هذا الخط الاستراتيجي... وهاهو الكونت "ألفريد فون شليفن" رئيس هيئة الأركان الألمانية عام 1891 يخطط للحرب القادمة وكيف ستمكن ألمانيا من كسر التلاحم الفرنسي الروسي وإبادة القوات الفرنسية ودحر نظيرتها الروسية... فما من سعادة يشعر بها هذا الاستراتيجي تضاهي محاصرته للأعداء وقهرهم... ليخلص المؤرخ "فويار" إلى نتيجة أن الكونت "شليفن" أقرب إلى "هلموت كارل" و"كلاوس فيتز" أنصار حروب استنزافية طويلة الأمد كثيرة الضحايا....

تقريظ القراءة..

في أحدث أعمال "ماريو فارغاس يوسا": "تقريظ القراءة" وصدر هذا المؤلف عن دار غاليمار يمتدح الأديب البيروفي القراءة لأنها كما يقول تؤدي إلى "قهر الفوضى وتجميل القبايح وتحليلد الراهن وتجعل من الموت فرجة ليس إلا"... ولئن وجد أشهر روائي أمريكي اللاتينية - حصل على جائزة نوبل في الآداب عام 2012 فضائل لا تحصى في المطالعة فذلك لأنه منذ سن الخامسة أعجب بسحر النصوص التي قرأها... ففي العام 1941 يذكر "ماريو" في "تقريظ القراءة": كنت في بوليفيا أدرس في مدرسة ابتدائية عندما اكتشفت البؤساء لفكتور هوغو وأصبحت جان فلجان بطل هذه الرواية رغماً عني... و"يوسا" من مواليد البيرو لعام 1936 عاش في باريس بين الأعوام 1959 و1974 ونشر أول أعماله عام 1963 وهو رواية عنوانها "المدينة والكلاب"... ثم تتالت روائعه أبرزها "حرب نهاية العالم" وصدرت عام 1983.. ليصل إلى نتيجة في نهاية كتابه الجديد: "إن الأدب يستطيع أن يحمل لنا الخير"... انطلق "ماريو" في عالم الأدب فنظم قصائد حب لرفاقه في المدرسة العسكرية في ليما أرسلها هؤلاء لحبيباتهم... ويقول مترجم أعمال "يوسا" في كتابه "ماذا أعرف عن فارغاس يوسا؟ ويدعى المترجم "ألبر بن سوسان" ويكتب باللغة الفرنسية: "إن القراءة والكتابة جعلت من هذا الأديب ناطقاً رسمياً باسم أدب أمريكا اللاتينية"... فمنذ نشره لأول مجموعة قصصية عام 1959 وحتى أحدث أعماله حول ديكتاتورية "تروجيللو"... لم يتأخر "يوسا" في تعرية جروح وآلام عصره وتشجيع الأحرار على تضميدها... ففي روايته الحدث: "حلم السلتي" يسلط "يوسا" الأضواء على بطل حقيقي من أبطال مناهضة الاستعمار والتصدي له ويدعى هذا البطل "روجيه كاسمان" وهو الذي فضح الممارسات اللاإنسانية لقوات ملك بلجيكا "ليوبولد الثاني" في الكونغو إضافة لأعمال العنف ضد أهالي البيرو مسقط رأس ماريو - ويتابع يوسا: "لا يزال الاستعمار حياً يمارس وحشيته وبربريته في أنحاء متفرقة من العالم"... ليتحدث "تقريظ القراءة" كذلك عن حضارتنا المعاصرة وقد وجدها سريعة العطب عرضة للاندثار ووجد البربرية ملازمة للإنسانية كما يلزم النور الظلام....

ألم يكتشف السلتي "روجيه كاسمان" وهو دبلوماسي بريطاني ولد في إيرلنده عام 1864 ووصل إلى أفريقية في سن التاسعة عشر هذا التضاد في التلازم؟ لمس "روجيه" جرائم المستعمرين البلجيكين فكتب يجند الرأي العام العالمي ضد تلك البربرية وأمله تحقيق استقلال إيرلنده لكنه ينتهي على حبل المشنقة وقد رفضت السلطات الاستعمارية الاستماع إليه ليطويه النسيان... انتقل قارئ رواية "حلم السلتي" مع "يوسا" من الكونغو إلى الأمازون وإيرلنده ليعيش مآسي الاسترقاق والعبودية القديمة الحديثة والتي لا تعرف نهايتها....

ديك صياح للخيال العلمي..

توج "فيليب ديك" عراب روايات الخيال العلمي الأمريكية مؤخراً بعد ثلاثين عاماً على وفاته عام 1982 عن عمر لم يتجاوز 53 سنة.. خلف "ديك" أربعين رواية تنتمي للخيال العلمي وأكثر من مئة قصة قصيرة أصبحت اليوم وثائق ذات قيمة رجحية في هوليوود... ليعاد نشر أعماله تلك التي رفضتها دور الطباعة والنشر خلال حياته... وكان المخرج التقدمي "ريدلي سكوت" أول من سلط الأضواء على "فيليب ديك" عندما اقتبس رواية هذا الأخير: "الخراف الإلكترونية" وحولها إلى فيلم سينمائي عام 1968.. كتب "ديك" يوماً لصديقه الأديب البولوني "ستانيسلاوليم" رسالة يقول فيها: "هنا في كاليفورنيا لا وجود للثقافة هناك خردة فقط".. من هنا جاءت ثقافة الخردة... ولد "فيليب ديك" في شيكاغو عام 1928 ليعشق الموسيقى ويتعاطف مع الشيوعيين في جامعة كاليفورنيا حيث درس الفلسفة.. احترف الكتابة 1952 ليتفرغ لقصص الخيال العلمي ثم لرواياتها.. وعنوان أبرزها: "عين في السماء" 1957 و"سيد القصر العالي" 1962... وإله الصنتور 1965.. لتصدر مؤخراً أولى رواياته: "آيتها الأمة التي لا تستحي" وتعود كتابتها لعام 1950... وتدور أحداثها في الصين عندما تعلن الجمهورية الشعبية. ويتناول موضوع "آيتها الأمة التي لا تستحي" قصة ثلاثة موظفين أمريكيين كلفوا بمهمة نقل مركب صناعي لحكومة بيكين الجديدة.. ومغامرة هؤلاء الموظفين في صحراء الصين حيث يشيد هذا المركب... وليدخل القارئ عالم

الخيال العلمي حيث يتشابك الواقع مع عالم افتراضي يتخيله "ديك"... واقع لا وجود فيه للإنسانية والمشاعر بعد أن غزته هلوسات جنون الارتياب.. أما عالم الرواية الافتراضي فهو شبيه بضواحي كاليفورنيا الغارقة في أوهام سعادة الاستهلاك.. ليرى النقاد أن القرن العشرين يتسم بالكافكاوية وأن القرن الحالي سيتسم بالديكية.....

اعرف نفسك

لأنه فيلسوف التاريخ الأغريقي والروماني والقروسطي تضيء أعماله حضارات اعتقدت أنها خالدة... ليرى "لوسيان جيرفانيون" - تلميذ "فلاديمير جنكيليفيتش" ومعلم "ميشيل أونغري" واحترف الثلاثة كتابة التاريخ بأسلوب فلسفي ينتمي للمدرسة الفرنسية أن المخاطر التي تتعرض لها أية حضارة: الرومانية البارحة والأمريكية اليوم - تتلخص بكلمة "الخلود"... فالثقافة عرابة الحضارة كما يقول هذا الفيلسوف المؤرخ وهي فلتر يسمح لنا باستنشاق هواء العصر....

أما الاعتقاد السائد بين الناس الآن أن التاريخ يبدأ مع رؤيتهم النور فهو معضلة الأزمنة الحديثة... وفي آخر أعماله وصدر بعد عام على وفاته في أيلول 2011 - تحت عنوان: "اعرف نفسك" عن دار ألبن ميشيل الباريسية ترجمة لرؤيته الإنسانية للتاريخ على طريقة القديس "أوغسطينوس" الذي درسه "جيرفانيون" مطولاً.... والكتاب عبارة عن مجموعة مقالات سلط فيها هذا الفيلسوف الأضواء على القضايا التي تشغل عصرنا وتستمد جذورها وإنسانيتها من "المدينة الفاضلة" الضائعة ومن فلسفة "أفلوطين" و"سوفوكليس" و"يوريبيدس" و"سينيك" و"دانتي" و"فينيلون" و"شاتوبريان" و"فيكتور هوغو" و... ويدعو "لوسيان" القارئ لدراسة هؤلاء واستخلاص العبر.. فالعولمة التي طرحتها فتوحات الإسكندر الأكبر انتقلت عدواها إلى الرومان وصولاً إلى "نابليون" و... لتدمر حروب القرن العشرين تلك الرؤية الأرسطوطاليسية وتمحو ذكرى المدينة الفاضلة الضائعة التي يحن إليها فلاسفة ما بعد الحداثة - فالأرض اليوم لم تعد ترضع سوى الأشرار كما وصفهم في القرن الأول ميلادي "بلين الشاب" صديق تراجان ومؤلف دراسة حول طبائع وعادات عصره.. يقول "بلين": "إن شباب اليوم لا

يحترمون الآخر ولا يسировن على خطى من سبقهم إنهم يشكلون نماذجاً لذواتهم ويدعون أنهم يعرفون كل شيء"... أما "بترون" الأديب اللاتيني الذي عاش في القرن المذكور فيضيف: "ما من أحد في عصرنا يعتقد أن السماء هي السماء فالجميع يحصي قروشه ويحسب حجم ثروته"... ما أقرب هذا الكلام مما نعرفه اليوم يعلق "جيرفانيون"... أما القديس "أوغسطينوس" صاحب "الاعترافات" من مواليد 354م فكتب في الفلسفة وجمع بين الأفلاطونية والمسيحية بين الذكاء والإيمان في مؤلفاته... تأثيراته على الفكر الغربي واسعة.. ألم يلعب هؤلاء الفلاسفة دوراً حاسماً في الحياة السياسية لعصرهم ليكتبوا التاريخ بأسلوبهم الإنساني؟...

نافذة أخيرة

— عودي.. لن أعود أنا د. ثامر زين الدين

عودي... لن أعود أنا

د. ثائر زين الدين

ليست قليلة تلك المرات التي أعادتني فيها قصيدة روسية أقرأها أو أترجمها إلى قصيدة لشاعر عربي، وكان سر ذلك بالتأكيد هو جملة من الروابط المختلفة بين النصين، ومن أواصر القربى، وعلى رأسها تشابه الفكرة، أو تقارب أسلوب المعالجة أو وحدة الموضوع، أو تماثل الحالة الإنسانية التي انطلق منها النصان، فإذا بهما يتقاربان فيما يصلان إليه، وما إلى ذلك....

واليوم وأنا أعود إلى ديوان عمر أبي ريشة متقصياً صورة المرأة في شعره وجدتني أتمهل كثيراً في قراءة قصيدة "عودي"⁽¹⁾ المكتوبة عام 1965 واستحضر في اللحظة نفسها قصيدة قصيرة للشاعرة الروسية - السوفيتية أنا أخماتوفا، كتبتها عام 1911 وتركتها مغفلة العنوان كعادتها في معظم قصائدها.

يقدّم عمر لقصيدته باستهلال صغير يقول فيه: "وكان الليل والثلج والمدينة الهاجعة فوق إحدى هضاب الهملايا.. وقصرها المنفرد..."

(1) ديوان "عمر أبو ريشة"، المجلد الأول الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت، 1971
ص (202 - 204)

من شأن هذا التقديم - كما أراد الشاعر ولا شك - أن يضعنا داخل المشهد مباشرة، وربما أضاء لنا حال المرأة وطبقتها الاجتماعية وما إلى ذلك، ثم يأتي النص بضمير المتكلم؛ وسنقدر أن الشاعر نفسه، هو الذي يتحدث:

قالت مللتك . اذهب . لست نادمة
على فراقك.. إنَّ الحُبَّ ليسَ لنا!
سقيتك المرُّ من كاسي . شفيتُ بها
حقدي عليك... ومالي عن شقاك غنى!
لن أشتهي بعد هذا اليوم أمنيةً
لقد حملتُ إليها النعشَ والكفنَا
وتواصلُ المرأةُ كلامها الغريب ويختصره لنا الشاعر بقوله:
قالت ... وقالت ... ولم أ همسُ بمسمعها
ما ثار من غصصي الحرى وما سكنا
وإذا كنا سنستغرب موقف المرأة وكلامها الذي لم يطلعنا الشاعر على مسوغاته،
فإننا بالتأكيد سنقبل موقفه وهو المعروف بعنفوانه وعزة نفسه، حين يسارع إلى مغادرة
قصرها؛ وهو يعلم ما ينتظره خارجه:
تركتُ حُجرتَها .. والدفءَ مُنسرِحاً
والعطيرَ منسكباً والعُمُرَ مُرتَهناً
وسرتُ في وحشتي .. والليلُ مُلتحفٌ
بالزمهرير. وما في الأفقِ ومضُ سنا

البيتان يُصرَّحان بعميق ألم عُمرٍ جِراء ما حدث ، ويشيان بشعوره الفادح
بالخسران والفقد رغم الإهانة التي وجهتها إليه المرأة ، لكن المشهد يتبدل فجأة في اتجاه
آخر تماماً :

ولم أكذبُ أجتلي درسي على حدسي
وأستلنُ عليه المركبَ الخشنا
حتى سمعتُ ورائي رجْعَ زَفَرَتِها
حتى لمستُ حيالي قَدَّها اللدنا

إذاً هاهي ذي تعدو وراءه نادمة حزينة على ما أقدمت عليه ؛ فهل نحنُ أمامَ امرأةٍ
هوائية ، متذبذبة . أم أنها أحوال الحب تبدلُ من نقيضٍ إلى نقيض ؟! كأن على الإنسان
- إذا ما اكتملت سعادته وفرحته أن يدمر كل شيء بيديه ...
لكن الشاعر المعروف برقته وكياسته وحسن تعامله مع المرأة ينسى كل ما فعلته
قبل قليل وتفيضُ مشاعره حناناً ورقة :

نسيتُ ما بي . هزّنتني فجاءتُها
وفجرتُ من حناني كُلَّ ما كَمنا

فهل سيتنازلُ عن كبريائه وعزّة نفسه ليعود إلى جنتها التي طردَ منها قبل قليل ؛
وهنا يأتي البيت الأخير ؛ تأتي تقنية القفل التي برع بها عمر :
وصحتُ .. يا فتنتي ! ما تفعلين هنا ؟؟

البردُ يؤذيكِ عودي

لن أعودُ أنا !

لقد تولّى حزناً متألماً وهو على ما هو عليه من حبٍ وحنانٍ لهذه المرأة غريبة
الأنوار - وقد أحسنا بذلك من خلال مفرداته " يا فتنتي " ، " البردُ يؤذيكِ " ... "
عودي " - رافضاً أن يكسر كبريائه ويفقد عزّته !

الموضوع نفسه عاجلته قبل أكثر من خمسين عاماً على كتابة قصيدة عمر الشاعرة الروسية السوفيتية أنا آخماتوفا (1889 - 1966) بقصيدة شديدة التكثيف والإيجاء؛ لنقرأ معاً :

ضغطتُ يديّ تحتَ شرشفي الغامق...
((لم أنتِ شاحبة اليوم ؟))
- لأنني شربتُ حزناً
مِضاً حتى السكر .

كيف أنسى ؟ خرج يترنح ،
وقد لوى فمه بحزن .
ركضتُ خلفه ، لم ألامس الدرج .
ركضتُ خلفه حتى السور .

مختنقة صرختُ به : (مزحة ،
كل ما قلته مزحة ، لو ذهبت فساموت) .
ابتسم بشكل هادئ ومرعب ،
وقال لي : (لا تقفي في الريح) .⁽¹⁾

وهذه المرة أيضاً القصيدة مكتوبة بضمير المتكلم ، ومنشئ النص هو الذي يتحدث ، لكن المنشئ هنا هو المرأة ، وبالتالي فسنلاحظ تبدل زاوية الرؤية ، ولا بد أن وجهة نظر أخرى ستقدم لنا. الرجل يسأل المرأة سؤالاً صغيراً واحداً: " لم أنتِ شاحبة

(1) انظر : أجراس بيضاء / مختارات من شعر أنا آخماتوفا، ترجمة : د. ثائر زين الدين ، الطبعة الثانية ، دار النايا ، دمشق 2011 ص (13 - 14)

اليوم؟" ولا يزيد! يسألها وقد رأى لونها الشاحب وهي في اللحظة نفسها تبدو غير طبيعية ؛ إنها تضغطُ بيديها كلَّ على الأخرى بحركة عصبية تخفيها تحت شرفها غامق اللون... لا بد أن أمراً ما يزعجها ؛ يعكّر مزاجها ولسوء حظها تطلق عبارة ، لم تفكر بتأثيرها على السائل ، ولم تتخيل عواقبها :

"لأنني شربتُ حزناً

محمّضاً حتى السكر"

وستقع هذه العبارة كالصاعقة على الرجل ، ربّما لأنّه يُحبها كثيراً ولم يقصّر في واجباته نحوها ، ربّما لم يتخيل أن يُقابل حبه ووقوفه إلى جانبها ورعايتها بهذه الطريقة ؛ الحالة مفتوحة على الكثير من التوقعات وهي متعلقة بكلّ قارئ على حدة. إذا يأتي ردّ العاشق سريعاً وحاداً وحاسماً أكثر مما رأينا في قصيدة عمر ، فهناك المرأة كانت قاسية وأساءت كثيراً في حديثها إلى الشاعر ، أمّا هنا ، فهي لم ترد عن قول عبارة واحدة تبين أنها عانت حزناً شديداً ...

ومع ذلك... يقف الرجل ويمشي مترنحاً خارجاً من البيت ، ويبدو أن مشيته أقرب إلى العدو ؛ لأنها ستركض خلفه حتى إن قدميها لا تلامسان عتبات الدرج لسرعتها ، وتوضح موقفها ، وتؤكد أن مغادرته لها تعني موتها وهنا نرى الموقف نفسه الذي رأيناه عند عمر... لكنّه موقف أقل عاطفة وحنواً ... لقد كان عمر شديد الرقة فنسي كل شيء وخاطب المرأة بلغة طافحة بالحب والحنان ، فيما جاء ردّ حبيب أخماتوفا جافاً وقاسياً وإن كان يخفي خلفه عاطفة حب بدأت بالتجلّد تماماً كالجو المحيط بهما وكرياح الصقيع التي يخشى عليها منها :

"ابتسم بشكلٍ هادئٍ ومرعب

وقال لي : (لا تقفي في الريح)"

النصان جميلان جداً ، ويصدران عن حالة تبدل الحب من نقيضٍ إلى نقيض ، ويرصدان تذبذب مشاعر العشاق من الشغف والوله إلى السأم والنفور ، ثم التراجع من جديد - خوف فقد الآخر - إلى الحنو والمودة ، وهما يغوصان بعمق في وجدان العاشقين ويرسمان من دون مواردٍ حالة نراها كثيراً ، حالة فيها من الرعونة والتسرّع

الكثير، وفيها من خوف الفقد وضياع الحب الكثير... النصان يتوسلان أسلوب السرد فقد رأينا حواراً عميقاً مُعبّراً ورأينا نجوى داخلية، ورأينا قطعاً ووصلاً وما إلى ذلك؛ فبنى الشاعران قصتين مؤثرتين اعتمدتا تقنية القفلة المفاجئة، كل ذلك من دون أن يذهب أسلوب السرد الموظف بالنصين نحو مضارب النثر.

هل قرأ عمر أبو ريشة نص أخماتوفا وكتب جراء ذلك نصه الذي يدور بصورة ما في فلكه؟! أم أن نصه صدر عن حالة عاطفية وجدانية مشابهة تماماً، وما أكثر ما تتشابه حالات الحب والوجد عند العشاق. وفي كل الأحوال ألسنا أمام نصيين أدبيين فاتنين؟! وما الضير في أن يكون أحدهما سبباً في ولادة الآخر؟ وهل عرفت البشرية إبداعاً لا سابق له، إبداعاً ينهض من العدم؟!

دعوة

السادة الكتاب الباحثون والمترجمون المحترمون:
تنوي مجلة الآداب العالمية نشر ملف (أو عدد خاص) عن الاستشراق في
عددتها (155) صيف عام 2013.
لذا يرجى ممن يرغب المساهمة إرسال المواد مشفوعة بالأصل الأجنبي
(في حال كانت المادة مترجمة) على البريد الإلكتروني التالي:
worldletters@awu.sy

أو على العنوان البريدي:
دمشق - أوتوستراد المزة - مقابل قصر العدل - ص.ب 3230.

Al Adab Al-Alamiyyah (World Literature)

No.153 Winter 2013 - Thirty Eighth year

CONTENTS

No.	Title	Writer	Translator	P.
1	Editorial		Editor in Chief	5
A-Essays				
2	Arabize in modern Russian Literature	Adnan Jamous		11
3	Study in Borges' poem	Nizar Brake Hneidi		37
4	Eros legend	Ann Deborah Levy Bertherat	Dr. Samia Ellaiwi	79
C-Poetry				
10		Stephan Mallarmé	Farouk Al-Hameed	95
11	Poems of Yaroslav Ferkhletsy's	Yaroslav Ferkhletsy	Hamad Arnous	107
D-Story				
13	The Lagoon	Joseph Conrad	Tawfik Al-Asadi	123
14	Crime & Punishment	R. K. Narayan	Kunaina Diab	139
	Candy	Bernhard Schlink	Dr.Nabeel Haffar	145
	Under a Tree	Hoshenk Kelsheri	Imad Khalaf & Muhammad Zadah Neri	181
F-Follow Ups				
16	Literary News		Huda Anteeba	191
G-Last Page				
18	Omar Abo Resha & Anna Akhmatova		Tha'er Zein Eddin	209

Arab writers union
Damascus – Mazzeh Autostrade
P.O. Box 3230
Tel: 6117240-6117241-6117242-6117243
E-mail: aru@net.sy
E-mail: worldletters@awu.sy
<http://www.awu.sy>
correspondence is to the care of the Editor in chief

Annual subscriptions

Members of Arab Writers Union		250 S.P
Inside syria	individuals	300 S.P
	Establishment	900 S.P
Arab countries	individuals	600 S.P or 15 \$
	Establishment	2000 S.P or 25 \$
Other countries	individuals	900 S.P or 20 \$
	Establishment	2000 S.P or 40 \$
Formal establishments in Syria		200 S.P
Formal establishments in Arab countries		350 S.P or 20 \$
Formal establishments in other countries		500 S.P or 20 \$

WORLD LITERATURE

"World Literature is a quarterly magazine concerned with publishing poems, short stories, plays and other creative works, as well as literary criticism and research, translated from world literature

A quarterly magazine issued by Arab Writers Union in Damascus
Issue No. 153, Winter 2013, 38th year

General Manager

Prof. Dr. Husein Juma'a

Editor in chief

Adnan Jamous

Executive Editor

Dr. Thaer Zein Eddin

Editorial Board

Dr. Nabeel Al-Haffar

Tawfeeq Al-Asadi

Refa'at Atfah

Farouk Al-Hameed

Layout

Wafaa' Al-sati

